



**Universidade de  
Aveiro  
2013**

Departamento de Comunicação e Arte

**Rodrigo Malvar Sousa   O Som como canal de comunicação nas  
Artes Performativas**





**Universidade de  
Aveiro  
2013**

Departamento de Comunicação e Arte

**Rodrigo Malvar Sousa    O Som como canal de comunicação nas  
Artes Performativas**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e com a co-orientação de Luís Costa, Presidente da associação Binaural/Nodar.



Dedico este trabalho a todas a coisas invisíveis e nuas.



## **o júri**

Presidente

**Prof. Doutora Rosa Maria Pinho De Oliveira**

Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Arguente

**Prof. Doutora Helena Maria Ferreira Rodrigues da Silva**

Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Co-Orientador

**Dr. Luís Costa**

Presidente da associação Binaural/Nodar





**agradecimentos**

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a concretização desta dissertação. Agradeço ao Luís Costa, presidente da associação Binaural, pela disponibilidade demonstrada e ao meu orientador Prof. Doutor Pedro Bessa.



## palavras-chave

Performance, Arte Sonora, Espaço e Som, Teatro Físico, Voz.

## resumo

A prática da arte sonora tem vindo a criar e a desafiar vários tipos de encontros sónicos do corpo com o espaço. Entendemos o *corpo* como um elemento de produção sonora - caixa-de-ressonância, estrutura espacial e emocional, lugar de memórias com um timbre único; e o *espaço* como a câmara receptora dessa produção, influenciando com as suas características ressoadoras a propagação e a afetação do timbre da fonte sonora.

Ao emitirmos um som num determinado espaço, este consegue impor uma qualidade e percepção sonora próprias, mediante a forma como vai distribuir o espectro das respectivas frequências, impondo-se desta maneira à recepção e decodificação do timbre da fonte emissora.

É neste entendimento físico, entre som, espaço e corpo, que se situa esta dissertação. Independentemente de qualquer tipo de arranjos tonais é no encontro e no trabalho destes três conceitos, ao nível da performance, que vamos encontrar uma multiplicidade de interpretações, posicionando o espetador numa escuta ativa e na procura de um sentido.



**keywords**

Performance, Sound Art, Sound and Space, Physical Theatre, Voice.

**abstract**

The practice of sound art has been creating and challenges various types of sonic encounters of the body with the space. We understand the body as an element of sound production - resonance-box, spatial structure and emotional place of memories with a unique timbre, and space as the receptor chamber of this production, with its resonances characteristics influencing, spread and affectation of timbre the sound source.

By issuing a sound in a particular space, this can impose a quality and sound perception of their own, by the way will distribute the spectrum of their frequencies, necessitating this way of receiving and decoding the timbre of the emitting source.

Does this physical understand, between sound, space and body, which lies this dissertation. Regardless of whatever tonal arrangements it is at the meeting and the work of these three concepts, in terms of performance, we find a multiplicity of interpretations, positioning the spectator in an active listening and seeking a sense.



## Índice

Prólogo	9
Introdução	
1. Apresentação e objectivos	13
2. Metodologia	14
Capítulo 1	
1.1 Som - artefacto invisível	17
1.2 Som - objecto do espaço	19
1.3 O ato performativo de ouvir	21
1.4 Eu espaço, Tu espaço	24
Capítulo 2	
Projetos de experimentação artística	
2.1 Introdução	27
2.2 Projeto I	28
2.3 Músicas como corpo	34
2.4 Corpo como música	36
2.5 Retiro em Woodend Barn	37
2.6 Summerhall a recepção	40
2.7 Projeto II	41
2.8 Da respiração sonora à vogal sonora	50
2.9 O som no espaço	57
2.10 Estúpida criação	61
2.11 A tridimensionalização do som	63
2.12 Direção de cena / Encenação	65
Conclusão	67
Bibliografia	71





## Prólogo

*Punks meninos ricos,  
sapatos engraxadinhos,  
charro na boca, uma  
noite em cheio,  
com eles vamos a todo o lado  
a todo o lado*

Este é o refrão da minha primeira banda de culto Punk de seu nome Humuhumunukunukuapua. Estávamos em 1996 e o meu vínculo com a música, dava os primeiros passos. Mensagens claras e politicamente ativas, um pouco de poesia, uma pitada da cena industrial alemã, que na altura estava a começar a afirmar-se no panorama musical, a loucura quase psicadélica de uns Pink Floyd no expoente máximo de *Atom Heart Mother* (1970), o ser complexo de John Zorn em *Massada* (1994), Karlheinz Stockhauser para as madrugadas esvoaçantes com cheiro a sexo em *Helikopter-Streichquartett* (1995), as drogas traduzidas em notas na versão minimalista/imersiva dos Ratos do Porão eram algumas referências, nacionais e internacionais que rodavam e povoavam a minha cabeça. Na altura aluno de Engenharia Civil, encontrava na música e na minha banda, um refúgio e uma alternativa à realidade pragmática dos estudos em Engenharia. Humuhumunukunukuapua era o nome da banda onde a âncora da realidade era levantada e todas as referências mencionadas eram traduzidas em algo musical por um grupo de cinco pessoas. Decorria o fim da década de noventa.

Desde então a criação musical passou para segundo plano. Todas as experimentações musicais são feitas em local reservado, quase nenhuma são levadas a público. Era tempo de dar espaço a outra paixão: o Teatro.

No entanto, a vontade de juntar teatro com música, no sentido estreito de entender o corpo como matéria “cantante”, era um caminho que se começava a desenhar mais tarde, após a conclusão da Licenciatura em Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, em 2001.

Foi no encontro com o grupo de teatro polaco “Piesnikozla” que, na prática, percebi que corpo e voz podem diluir-se em movimento emotivo enquanto canal de

comunicação para um público. Foi esta pesquisa pessoal que criou ecos em mais quatro pessoas e levou à criação do Teatro do Frio (TdFrio) no ano de 2005.

Desde então e enquanto ator de teatro físico (Callery, 2001:4) sempre trabalhei a voz como parte de um sistema integrado: o corpo. Nesta descoberta diária que é o trabalho de ator, raramente dissocie o corpo da voz, entendendo o corpo como um todo, uma ferramenta para o ato da criação cénica, uma caixa-de-ressonância imensa, móvel e moldável que assume vários formatos mediante o comprometimento físico do ator. Entendo que é no confronto e doseamento entre o trabalho físico e toda a arquitetura interior do intérprete, que está uma das grandes ferramentas do ator físico comunicante.

Ao longo de um trabalho de pesquisa que se prolongou por vários anos, fui percebendo os mecanismos e processos de como corpo e voz podem relacionar-se para efetivar, de um modo mais integrado, a comunicação sobre determinado contexto ou tema perante um público. Assim, no decorrer de vários processos de trabalho, vulgo ensaios, fui-me apercebendo de como poderia moldar, no sentido de contrair ou expandir, espaços ressoadores do corpo. Ao ter acesso, sempre de uma maneira física e dinâmica, a estas arquiteturas internas fui descobrindo estados sónicos de uma direção, acutilância e clareza comunicacional que está para lá de qualquer função semântico-referencial da língua.

Como a sala de ensaios é um espaço o mais limpo possível tanto a nível visual como acústico, nas pesquisas de produção sonora nunca tive em atenção o espaço envolvente. Elemento com o qual podemos amplificar ou modificar todo o sentido de um som e/ou texto produzido, neste caso por um ator.

Foi na Universidade de Aveiro, no curso de Criação Artística Contemporânea que comecei por dar mais atenção à questão da relação do Som com o Espaço. A minha pesquisa começou por explorar a redução do som a uma simples frequência e perceber a sua relação com o espaço, materiais e público. Surgem as peças *Formula 1* e *Fuga Geográfica*. A primeira é um estudo de como a emissão de uma frequência de 20hz, a partir de um altifalante encerrado dentro de um cubo feito por tijolos, pode destruir a matéria (neste caso argila de cor avermelhada devido à cozedura), criando e definindo desta maneira outras fronteiras entre interior e exterior através da utilização de uma frequência.

A segunda peça, *Fuga Geográfica* é uma instalação de som interativa que procura através da captação e transformação do som de um desumidificador, uma representação gráfica num espaço demarcado e condicionado, um levantamento cartográfico da humidade.

Como era de prever, todas estas explorações em contexto académico também acabaram por refletir-se na minha prática profissional. Assim nasceu o concerto performance *Voyager #1 – Golden Record Series*, um exercício sonoro de sensibilidade conceptual onde se constrói o lugar de uma “coisa” imaterial. Uma viagem imersiva, um momento performativo, onde se conjuga a natureza imersiva da experiência sonora com uma plasticidade resultante da realização visual de um gesto.

Nas últimas investidas à sala de ensaios tenho, porém encarado o espaço interior do indivíduo e a acústica da sala, como mais um elemento ativo para a propagação e moldagem do som produzido. Assim, e a par de um conteúdo inerente a um texto dramático, tenho vindo a considerar o modo como a voz, um conjunto de ondas vibratórias com propriedades físicas, pode-se propagar no espaço e influenciar a percepção.



Figura 1 - Fotos do espetáculo “Voyager#1”, 2012



## Introdução

### 1. Apresentação e objectivos

O presente trabalho constitui uma dissertação *por projeto* desenvolvida no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, sob a orientação do Prof. Doutor Pedro Bessa e co-orientação de Luís Costa, da Binaural/Nodar. Resulta de um trabalho de investigação que envolveu, para a realização do Projeto I, duas companhias de teatro físico, o Teatro do Frio e a *Company of Wolves*. Na realização do Projeto II só esteve envolvido o Teatro do Frio, contando embora com uma série de colaboradores convidados que, ao longo do processo de trabalho, foram extremamente importantes para a maturação e o desenvolvimento do projeto.

O Teatro do Frio constitui um coletivo de pesquisa teatral criado em 2005, sediado na cidade do Porto, cuja a direção artística é definida mediante o projeto em curso. Este coletivo privilegia o cruzamento entre criadores e práticas de diferentes naturezas artísticas, buscando uma maior pluralidade do discurso e ação artísticos.

A *Company of Wolves* é uma companhia de Teatro Físico criada em 2010, sediada na cidade de Glasgow. A direção artística é partilhada entre Ewan Downie e Anna Porubcansky. Esta companhia tem como objectivo:

*“Weaving together elements of physical theatre, dance, and vocal improvisation, our work is dynamic and challenging, visceral and accessible. Our guide is the catch in the throat, the knot in the stomach, the shiver down the spine. We strive for work that makes both performers and audiences feel more alive.”* (Company of wolves, 2013)

Com esta dissertação, pretende-se refletir sobre a capacidade de um ator trabalhar a voz e o corpo de uma maneira integrada para que, na produção sonora, esta consiga gerar vários significados.

Para o desenvolvimento do Projeto I, houve um encontro entre o Teatro do Frio e a *Company of Wolves*, para a realização do espetáculo *Invisible Impire* que eu integraria como performer, experienciando desta maneira o processo de uma maneira física, corpórea e presencial; a direção artística esteve a cargo de Ewan Downie. O Projeto II foi um trabalho desenvolvido exclusivamente pelo Teatro do Frio, onde eu tive a cargo a direção artística do espetáculo *Oco*, podendo desta maneira reunir um conjunto de colaboradores que conseguissem pôr em prática os objectivos desta investigação.

Como em qualquer dissertação, a reflexão teórica complementa e consolida a prática artística. Assim, proponho-me aqui realizar um exercício de reflexão crítica, de como o som emitido por atores pode ter um carácter e sentido dramático, e assim ser entendido como um canal de comunicação nas artes performativas.

De uma maneira mais específica, esta dissertação por projeto pretende:

- analisar a respiração enquanto motor na produção vocal;
- integrar um trabalho de fásia e de reconhecimento do sistema nervoso entérico como imagética de suporte à realização de um espetáculo;
- perceber a dramaturgia de um espetáculo através da composição sonora;
- desenvolver investigação teórica sobre som, espaço e corpo que vai alimentando uma pesquisa prática e vice-versa.

## 2. Metodologia

Tratando-se de uma dissertação *por projeto* esta assenta numa prática de experimentação e produção artística que veio a resultar em dois projetos finais. *Invisible Empire* apresentado em Edimburgo no Summerhall nos dias 10 e 11 de Maio de 2013 e *Oco* realizado no Porto no Mosteiro São Bento da Vitória nos dias 12 e 13 de Outubro de 2013. Os registos vídeo de ambos os espetáculos apresentam-se num CD anexo à dissertação.

A pesquisa inicial partiu da análise de dois artistas sonoros, Alvin Lucier e Vito Acconci que grande parte da sua obra foi ancorada na voz, no corpo e no espaço receptor da performance. Esta pesquisa serviu como ponto de partida para os projectos a desenvolver, acabando por dar origem a um artigo, sendo este apresentado na Conferência Internacional Avanca | Cinema 2013.<sup>1</sup>

É de destacar também o *workshop* e a entrevista com a Krintin Linklater, em Abril de 2013 na cidade de Glasgow, como uma base importante para o desenvolver de ambos os projetos.

---

<sup>1</sup> Rodrigo Malvar, Pedro Bessa e Luís Costa, “O Som feito Corpo e Espaço” Avanca | Cinema 2013. Conferência Internacional de Cinema, *Arte, Tecnologia, Comunicação*. Avanca – Portugal | 24 a 28 de Julho de 2013

Posto isto, todo o trabalho prático desenvolvido, ou seja, os dois espetáculos realizados *Invisible Empire* e *Oco*, foram concebidos numa base de pesquisa prática e teórica em simultâneo.

Se, por um lado, a pesquisa teórica introduziu as primeiras questões no trabalho prático, foi com o desenrolar dos ensaios que surgiram as perguntas e/ou temas mais pertinentes que necessitavam de uma fundamentação teórica.

Foi com esta metodologia, em que as interrogações surgidas no processo criativo serviam para a pesquisa teórica, que decidi avançar.

Assim, esta dissertação mais do que uma análise extensiva e prévia aos trabalhos práticos, à questão da voz, do corpo e do espaço, pretende ser uma abordagem teórica que ajudasse a sustentar, a questionar e a evoluir em todo o processo prático os dois espetáculos realizados.

A presente dissertação, para além da **Introdução**, encontra-se estruturada em dois capítulos e uma conclusão:

O **capítulo 1**, de âmbito mais teórico inicia com uma breve introdução à arte sonora e aos seus cruzamentos com o corpo e com o espaço. Aí se abordam

- O som de um ponto de vista formal, de uma definição da ciência.
- O aparecimento da arte sonora e artistas que estiveram na seu aparecimento.
- O Som enquanto produção vocal agregado a um espaço. Reflexão sobre uma prática artística que visa a integração destes dois conceitos. Aborda-se o trabalho pioneiro desenvolvido por artistas de referência: *I'm Sitting in a Room* (1969) de Alvin Lucier e *Seedbed* (1972) de Vito Acconci

O **capítulo 2** engloba a apresentação de dois projetos práticos que fazem parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea. Nesta componente prática procedeu-se a uma concretização artística dos conteúdos explorados e desenvolvidos na parte teórica:

**Projeto 1 – *Invisible Empire*:** Espetáculo desenvolvido e apresentado em Glasgow, Reino Unido que integra a prática do teatro físico, da dança e da improvisação vocal, numa pesquisa de como a voz e o corpo do ator podem trabalhar num único sentido.

**Projeto 2** – *Oco*: Performance que procura através da “voz sonora” enquanto corpo, ressoar nas arquiteturas internas e externas, na procura de uma dramaturgia.

Por fim, a **Conclusão** faz um balanço dos resultados obtidos, constatando que os sons gerados pelo performer, através de uma respiração que escuta e provoca o corpo, podem construir uma estrutura dramatúrgica sem recorrer à palavra.

A dissertação é ainda completada por uma lista bibliográfica e por um CD áudio. Este CD contém a entrevista feita à Kristin Linklater em Abril de 2013, as músicas cantadas no espetáculo *Invisible Empire* e a gravação vídeo das apresentações dos espetáculos *Oco* e *Invisible Empire*.



*By means of massive irruptions, music takes up residence in our intimate self and seemingly elects to make its home there. The man inhabited and possessed by this intruder, the man robbed of a self, is no longer himself: he has become nothing more than a vibrating string, a sounding pipe. He trembles madly under the bow or the fingers of the instrumentalist; and just as Apollo fills the Pythia's lungs, so the organ's powerful voice and the harp's gentle accents take possession of the listener. (Jankélévitch, 2003:1).*

## Capítulo 1

### 1.1 Som – artefacto invisível

O som tem a propriedade de desassossegar o ar, propaga-se por vibrações periódicas e em condições ideais tem uma velocidade constante de 331,4 metros por segundo. O ouvido humano é sensível a sons com frequências compreendidas entre os 20hz e os 20.000hz. (Carvalho, 2010:27). O som necessita sempre de um meio físico, sólido ou gasoso para se propagar.

O silêncio normalmente está associado à ausência de sons audíveis. Ele vem definido como:

“... abstenção de falar, exprimindo a ideia de quietude ou ausência de rumor, quer este seja interior ou exterior ao homem. O *S. Ambiental* é requerido para todo o trabalho que envolva uma ocupação profunda das faculdades mentais. Sendo coeficiente de recolhimento, favorece o repouso e a distensão psíquica.” (Enciclopédia Luso-Brasileira, 1983:67).

Mas se considerarmos que o som, mesmo que não audível, movimenta partículas no ar, fazendo variações de pressão, criando zonas de maior e menor compressão podemos afirmar que nunca existe ausência de som, sendo que este está constantemente a viajar no espaço. Podemos então afirmar que a nível da Física/Mecânica geral não existe silêncio, uma vez que podemos aferir a movimentação de partículas e consequentemente um grau sonoro. Mesmo dentro de uma câmara insonorizada podemos sempre ouvir o batimento do nosso coração. Assim, e tal como refere Cage (2009:8), “não existe um tempo ou um espaço vazio. Existe sempre qualquer coisa para ver ou para ouvir”.

O som tem uma relação diária e direta com os nossos corpos, ele propaga-se, comunica, vibra, sai de um corpo para entrar num outro, tem carácter omnipresente. Embora tenha a qualidade de uma arquitetura invisível, quase como

que a brincar para escapar a uma definição, ele habita dentro, fora e com o nosso espaço.

Deste modo, não podemos ignorar a relação direta que o som tem com o espaço. Ao falar, o som sai da minha boca, ele ouve-se entre os meus lábios, mas também praticamente ao mesmo tempo em toda a sala. Ele bate no chão da sala, reflete nas paredes e retorna a mim e a outros pontos do espaço, até acontecer uma dispersão das ondas sonoras. Deste modo, produz um desenho no espaço que é ditado por certos parâmetros acústicos, movimenta-se, ativa-se perante o espaço, objetos e materiais onde é emitido.

Podemos dizer que o som é dinâmico na sua movimentação, regulando-se pelas regras da acústica perante os obstáculos com que vai deparando. Isolantes, absorventes, difusores e refletores são o tipo de materiais que o som pode encontrar, fazendo destas características pontos de partida para o seu traçado no espaço. Realiza, sempre que é emitido, uma performance *site-specific* no espaço em que é emitido. Ao encontrar obstáculos vai encontrar outros caminhos para percorrer, delineando novos trajetos e linhas para a sua performance.

Como refere Labelle:

“(...) sound’s relational condition can be traced through modes of spatiality, for sound and space in particular have a dynamic relationship. This no doubt stands at the core of the very practice of sound art – the activation of the existing relation between sound and space (...)”  
(LaBelle, 2006: 39).

## 1.2 Som - objecto do espaço

O termo Sound Art aparece pela primeira vez nos Estados Unidos, num catálogo da exposição *Sound/Art* no The Sculpture Centre em Nova Iorque criada por William Hellerman em 1983.

O termo surge como questionamento aos conceitos tradicionais de som, música e consequentemente arte. Coincide com a manifestação e o desenvolvimento das práticas da Performance e da Instalação, refletindo a preocupação da sua relação com o espaço.

Contudo, torna-se difícil obter uma definição ou mesmo uma data concreta para o aparecimento da Sound Art de uma forma fidedigna, visto que a partir da segunda metade do século XX até aos dias de hoje a utilização do som e das suas potencialidades tem-se vindo a imiscuir com outras práticas artísticas, gerando

“o aparecimento de um número considerável de práticas artísticas híbridas, que passaram a incorporar o som não só como dado central de todo o processo criativo, mas também como elemento constituinte de um espaço multisensorial onde o puro *medium* é desconstruído em favor de uma dialéctica entre diferentes territórios.” (Almeida, 2007:16).

Se com o compositor Arnold Schoenberg, professor de John Cage, surgem as primeiras experiências dodecafónicas numa tentativa de composição de música atonal, é nos movimentos de vanguarda no início do século XX, mais precisamente com o Futurismo, que começa a existir um processo de des-musicalização. Com Luigi Russolo “habitamos uma nova paisagem sonora, na qual somos obrigados a experimentar diferentes sensações impregnadas de atualidade” (Almeida, 2007:16). Começamos a entender a composição para além das fronteiras tonais que até então ditavam o que era considerado música. Mas este tipo de abordagem ganhará proeminência sobretudo com as composições de John Cage, nos anos de 1950 e 60. Intervenções de instrumentos electrónicos, a espacialização do som, gravações de sons reais e apresentação de outras estruturas de composição vêm pôr em causa a fronteira entre aquilo que era considerado música e aquilo que era visto como meras experimentações de ruído.

Cage documentava os sons do mundo. Tudo o que produzia sons, desde o natural ao mais industrial era objecto de gravação e análise para futura composição. “Ele estava apaixonado pelo ordinário” (Marranca, 2012: 29). Baseado nos sons que o rodeavam, a sua música tinha um contexto socio-ecológico, no sentido que preservará os sons do meio ambiente com as suas composições. O seu trabalho

mais radical, e também mais conhecido, é a peça 4:33, datada de 1952. Durante quatro minutos e trinta e três segundos, o intérprete-performer não tocava rigorosamente nada. O concerto foi tocado por David Tudor. A partitura indicava três andamentos que Tudor marcava baixando e levantando a tampa do piano. Cage, faz do público, com as suas tosses e revirares nas cadeiras, o emissor sonoro desta peça. Ele deixa “que os sons sejam eles próprios” (Cage, 2009:8), criando desta maneira uma emancipação sonora através dos próprios sons.

Uma grande quantidade de artistas e colectivos vão ser influenciados pelo *input* estético que Cage trouxe ao mundo da música.

O colectivo Fluxus vai investigar as propriedades do som, entendendo-o como um elemento singular no seu estado “puro”, concentrando-se na fronteira entre produção e audição.

Como exemplo, temos a peça de La Monte Young, *Composition 1960 # 5* que lança uma borboleta no espaço da performance, que só acaba quando esta sair pela janela. Neste caso a percepção e a produção do bater as asas da borboleta são tidas em conta pelo público na medida que este tem de considerar que o som existe embora não esteja apto para o ouvir.

Para além das fronteiras dos Estado Unidos e da Europa as experiências sónicas também ganharam força. Desde muito cedo, o colectivo Group Ongaku (c.1958-1963) do Japão criava momentos de improvisação cénica onde o espaço, a acção e o som dão lugar a “performances que deixam para trás qualquer resquício de tonalidade” ( LaBelle, 2006:4 ).

A performance *SONOLEVITACION* exposta em Guimarães em 2012, no âmbito da programação do festival Sonores sound/Space/Signal, apresenta-se como um exemplo de uma performance onde o uso de frequências e a sua relação com o objecto e espaço, pode evocar, como diz a sinopse do trabalho, *associações* emancipatórias. “Os objectos flutuantes modulam a frequência e a amplitude da onda permanentemente que os faz levitar” (Brejon e Neto, 2012:41).

### 1.3 O ato performativo de ouvir

Quando pensamos a voz como um meio de produção de som, percebemos igualmente o corpo como fonte sonora na produção desse som. Corpo esse que contém ressoadores, como o peito e a concavidade oral para a emissão de um determinado som. Deste modo encaramos o objecto-corpo a partir das mesmas características do espaço onde esse som vai ressoar, o corpo como lugar arquitetónico onde, juntamente com o espaço, trabalha os mesmos conceitos acústicos onde o som vai ser produzido.

Por outro lado, encaramos o som não só como um objecto mas sim também como espaço físico, promovendo um diálogo entre som e espaço, em que abolir as fronteiras entre estes significa uma outra percepção na recepção/escuta. Com a tónica nesta percepção temos “em relevo as propriedades de um determinado espaço, a sua materialidade e características, por meio de reverberação e reflexão, e, por sua vez, nas suas características afetando o som produzido e como ele é ouvido” (LaBelle, 2006:123). Com este tipo de aproximação caracterizamos o som como um fenómeno físico. Com a modulação da voz, mediante os diferentes ressoadores presentes no corpo humano, construímos diferentes “arquiteturas ressoadoras” que vão interagir com o espaço, proporcionando encontros físicos e relacionais entre espaço de produção e espaço de recepção. Sendo que ambos são moldáveis, perdem-se as referências de onde é a fonte emissora. O timbre produzido será uma interação entre espaço e performer, ou seja, não vamos conseguir identificar quem é que emite o som.

Yvon Bonenfant defende “que o timbre é uma sensação na qual nos banhamos.” (Bonenfant, 2010,74) Logo, é inevitável pensar em timbres como o de Diamanda Galás com os seus agudos inconfundíveis, Jaap Blonk nas suas variações vocais que produzem universos tão distintos como abstractos, ou ainda Blixa Bargeld nos seus gritos sónicos dos aclamados concertos dos anos 1980 com os Einstürzende Neubauten.

Podemos dizer que o timbre é:

“a qualidade do som pela qual se reconhece a fonte sonora, que pode definir-se pela noção aproximada da cor do som e nos faz distinguir dois sons da mesma altura e intensidade, produzidos por vozes ou instrumentos distintos.” ( Enciclopédia Luso-Brasileira, 1983:1527).

Mas ao mesmo tempo que identificamos, na escuta, o timbre de um instrumento, objecto, corpo, não nos podemos dissociar do espaço onde ele é

produzido, sendo que este também é parte desta transmissão e modulação do som pela fonte emissora. Devemos ter consciência desta dificuldade e de como o som pode estar comprometido com o espaço de produção.

Cornelia Fales escreveu:

“we hear it – of all sonic phenomena timbre carries the most information about a sound and its location – but we have no complete language to describe it ... When we get to timbre, then, it is only by getting beyond it. But mostly we never get there at all.” (apud Olwage, 2004:204).

Podemos identificar o emissor de um determinado som, podemos catalogá-lo através do seu timbre, mas não podemos esquecer que o que ouvimos, ou seja o som recepcionado, é uma mistura de espaço com fonte emissora que, no caso de esta ser vocal já contém, por si só, uma arquitetura interior.

Steven Connor introduz o conceito de “vocalic body” (Connor 2000:35-43). Quando nós emitimos um som, este cria um campo de vibrações. A partir dos nossos corpos emissores, estas ondas fazem um percurso no espaço e no tempo e interagem com a matéria envolvente, ou seja, com os corpos/objetos que presenciam a emissão.

É de salientar que esta vibração tem como fonte emissora um corpo que contém um timbre, uma cultura, uma acentuação, um passado, um estatuto, uma intenção, uma emoção... Mas na realidade o que nos toca a nós, corpo/objecto receptor, será sempre uma onda vibratória, ou seja, um vestígio do corpo emissor, nunca um contacto físico no sentido de toque, corpo com corpo.

Consciente desta problemática de como o som pode ser trabalhado como um fenómeno físico e, consequentemente, levado a questionar o lugar do discurso e da sua fonte emissora, Alvin Lucier, em 1969 realiza a peça *I am sitting in a room* (Figura 1). Perante esta re-colocação da linguagem num objecto sonoro, LaBelle defende que o “speech brings with a whole set of extra ingredients; that is it drags into the realm of pure physical phenomena the presence of language and the inherent complexities of what it means to speak” (LaBelle, 2006:125).

Utilizando um microfone, dois gravadores, um amplificador e uma coluna, Alvin Lucier vai criar uma série de *loops*, de um texto pré-definido. A performance consiste em que à medida que os loops vão sendo criados em tempo real, estes vão sendo sobrepostos, nunca havendo um desfasamento dos textos. Utilizando este método de acumulação dos textos, Lucier vai acentuar as características acústicas do espaço, na medida que se vai perdendo a forma inicial das palavras/som gravadas por ele, pois as linhas vibratórias vão entrar em conflito directo com as

características ressoadoras do espaço onde está a ser desenvolvido. Podemos então afirmar que “I am sitting in a room is a complicating of the physical phenomenon of acoustics as enacted by a voice staging its own existential release: not only hear a *sound object* but we hear an identity speaking his stutter into a form of acoustic space.” (LaBelle, 2006:126). Aqui conteúdo e fonte emissora são diluídos.

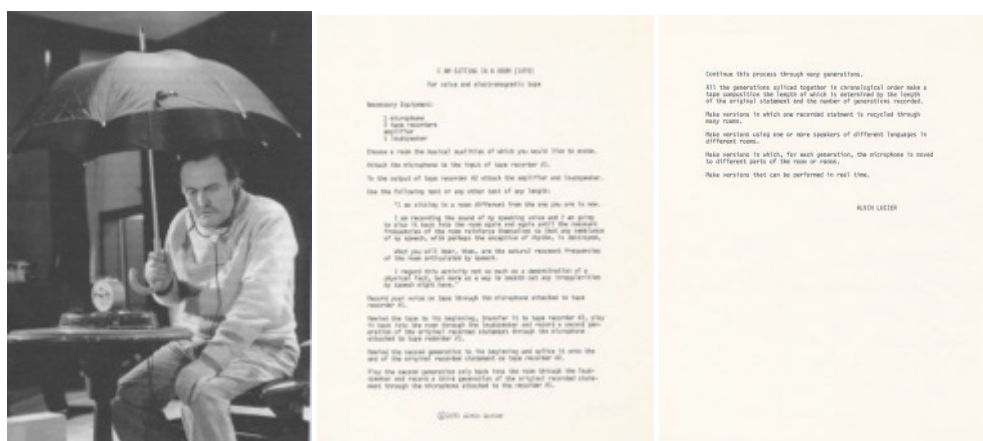


Figura 2 – Alvin Lucier, “I’m Sitting in a Room”, 1970

Durante quarenta e cinco minutos e vinte e quatro segundos a voz é consumida pelo espaço, este é saturado com um discurso que se encerra a si próprio, tornando-se num lugar privado devido à degradação lenta de uma linguagem de comunicação mais imediata: a palavra. Assim entramos num tipo de discurso que provém de um código comum, mas que termina numa “tentativa de transcender a voz individual” (LaBelle, 2006:130).

A arquitetura do lugar e a voz fundem-se e misturam-se. Por um lado Alvin propõem-nos uma arquitetura que tem um corpo, pois já não faz sentido dizer que a fonte sonora do trabalho *I'm sitting in a room* é exclusivamente o corpo de Alvin, mas sim que é um híbrido entre corpo e arquitetura. Logo, ao experienciar esta proposta, deparamos com a dificuldade em definir o timbre desta criação. Ao interrogarmos a fonte sonora desta performance, questionamos a noção de timbre. Por outro lado, “architecture allows an escape from such a body, by stripping him of that nagging stutter and refashioning personality outside the identifying jag of the speech” (LaBelle 2006:132), posicionando a questão do discurso e do seu conteúdo fora do corpo, e entrando neste caso no domínio da arquitetura.

## 1.4 Eu espaço, Tu espaço

Em 1972 Vito Acconci realizou a performance *Seedbed* (Figura 2). Deitado debaixo de uma rampa de madeira, medindo trinta metros de comprimento por dois metros de largura e elevado do solo dois metros, Acconci fala com o público através de um microfone onde a sua voz vai ser amplificada. Com esta disposição cénica, Acconci “is in the depths of desire and fear and we are above, left to behold, overhear, and witness” (LaBelle 2006:108).

O conteúdo do seu discurso situa-se na relação do artista com o seu corpo. Nesta performance só uma pessoa, de cada vez, tem acesso à da rampa. Neste momento extremamente intimista, a rampa tem uma dupla funcionalidade: se por um lado funciona como barreira entre performer e público, onde opera como um elemento físico que separa e dá privacidade a ambos, por outro funciona como matéria condutora de um sentir privado de Acconci. Não havendo qualquer registo vídeo da performance, só pude encontrar alguns registos dos discursos utilizados por Acconci no decorrer da performance: “you’re pushing your cunt down on my mouth...you’re pressing your tits down on my cock...you’re ramming your cock into my ass...” (LaBelle 2006:110).

A rampa assume-se espaço vibrante que serve de plataforma ao espectador, mas também espaço que recebe uma coreografia de passos que Acconci utiliza como ritmo para a elocução do seu discurso.



Figura 3 – Vito Aconci, “Seedbed”, 1972

No princípio dos anos de 1970 Acconci era estudante da Universidade de Iowa, demonstrando no seu trabalho académico um grande desejo por “descobrir



novas formas de crítica onde sondou as diferenças entre escrita e oralidade” (LaBelle 2006:111), tendo como grande referência Walter Ong e o seu conceito de “the sound world”. Este autor defende

“the work of literature in its primary oral and aural existence, we must enter more profoundly into this world of sound as such, the I-thou world where, through the mysterious interior resonance which sound best all provides, persons commune with persons, reaching one another’s interiors in a way in which one can never reach the interior of an “object”. (LaBelle 2006:111).

Assim Acconci, ao partir para a peça *Seedbed*, toma a sua voz como um meio de exteriorizar o seu interior, numa tentativa quase carnal de entrar no interior do espectador. Ao construir um dispositivo cénico como a rampa, Acconci utiliza o espaço, um microfone e um altifalante como aliados na produção de um discurso. A arquitectura vai tomar novamente um corpo, como no trabalho de Lucier. Não no sentido de criar um envelope que vai destruir o conteúdo do discurso e a noção da fonte sonora, mas no sentido em que esse corpo arquitectónico vai enfatizar um corpo, onde a voz atinge uma força libidinal. A rampa é caixa de ressonância que vai distorcer, fortalecer e envolver o seu discurso. Sem dúvida que ao falarmos de timbre, podemos identificar que a voz é de um homem, mas não podemos deixar de mencionar que este timbre é fruto de um espaço.

*I'm Sitting in a Room* de Lucier e *Seedbed* de Acconci são trabalhos que trazem “tensions inherent to architecture. That speech, and the performing vocality of a situated body, lends to such investigation must, in turn, fall back upon how we hear speech, not only as found in an aesthetic object.” (LaBelle 2006:132). Proporcionando desta forma um encontro entre a elocução, a performance e a Sound Art, e conseguindo uma construção polissémica na produção de sentido.



## Capítulo 2

### Projetos de experimentação artística

#### Espectáculos “*Invisible Empire*” e “*Oco*”

##### 2.1 Introdução

Os espetáculos apresentados neste projeto foram apresentados em dois momentos. O primeiro *Invisible Empire* foi apresentado na cidade de Edimburgo no espaço Summerhall no dias 10 e 11 de Maio de 2013. O segundo *Oco* foi apresentado no âmbito do Festival Internacional de Marionetas do Porto na sala estúdio do mosteiro de S.Bento da Vitória no Porto nos dias 12 e 13 de Outubro.

Foram espetáculos multidisciplinares que integraram na sua equipa, bailarinos, músicos e atores, para que de uma forma plural pudéssemos questionar como é que a produção sonora de aliada a uma corporeidade do ator podem estar ao serviço de uma dramaturgia que questiona a produção vocal no sentido de uma narrativa.

Se em *Invisible Empire* a fisicalidade do ator, enquanto corpo e voz integrada, era visto como um ato sintomático com ponto de partida para a construção e consciência de corpo corpóreo, para dar ênfase a um determinado tema. Em *Oco* foi o impulso de comunicar musicalmente o interior de dois corpos através de um Sistema Nervoso Entérico, que nos guiou para a realização da nossa linha dramática. Como este interior se propaga no espaço e se interseja com o nosso espectador foi outras das questões que estão postas em prática neste espetáculo.

## 2.2 Projeto I

Este trabalho surge de uma parceria entre o Teatro do Frio e a Company of Wolves<sup>2</sup>. Desde 2011 que estas duas companhias trabalham, por vezes, juntas no sentido de integrar a prática do teatro físico, da dança e da improvisação vocal. Em parceria e resultado desta prática foi apresentado, a 4 de Novembro de 2012 no Teatro Carlos Alberto, o espetáculo *Cruzadas*. Espetáculo com a direção artística de Ewan Downie e produção do Teatro do Frio, onde entrei como interprete. Nesse mesmo ano, para continuar a pesquisa de um corpo que se exprime sem barreiras físicas através da voz, começamos a desenvolver a performance *Invisible Empire*.



Figura 4 – Flyer do Espetáculo, “*Invisible Empire*”, 2013

*Invisible Empire* é um espetáculo que

using voice and text, movement and song, traces the psychological progression from conformity and alienation to extreme acts of resistance. Is a live interrogation of our conflicting tendencies to conform and to rebel, to justify our actions by any means necessary, to lose ourselves in the morass of modern life and - sometimes - to stand firm and resist”. (*Aberdeen Voice* , 2013)

<sup>2</sup> Company of Wolves é uma companhia de Teatro Físico sediada em Glasgow em 2011. Tem como diretores artísticos Ewan Downie e Anna Porubcansky.

Tinha na sua equipa:

Direção Artística: Ewan Downie e Anna Porubcansky

Elenco: Anna Porubcansky, Jonathan Peck, Tom Prichard, Maite Delafin e Rodrigo Malvar.

Ewan Downie – Diretor artístico do projeto Invisible Empire, membro fundador da Company of Wolves e ator da companhia Polaca Song of the Goat Theater.

Anna Porubcansky – Diretora musical do projeto Invisible Empire onde também desempenhava funções de performer. Membro fundador da Company of Wolves. PhD da Goldsmiths, Universidade de Londres em práticas de teatro em grupo e envolvimento da comunidade.

Jonathan Peck – Performer formado na escola de Teatro Físico – Ecole Philippe Gaulier.

Tom Pritchard - Bailarino e coreógrafo sediado em Glasgow.

Maite Delafin – Bailarina, coreógrafa e professora no Royal Conservatoire of Scotland desde 2010.

Rodrigo Malvar – Performer e artista sonoro fundador da companhia Teatro do Frio.

Esta pesquisa tinha três momentos distintos no que diz respeito à localização do espaço de trabalho/criação.

A primeira fase, durante três semanas foi na cidade de Glasgow, a segunda fase durante três semanas na aldeia de Woodendbarn e a terceira fase durante duas semanas na cidade de Edimburgo. Este último lugar de apresentação do espetáculo.

Para começar o trabalho de pesquisa, e visto termos todos backgrounds diferentes, pensamos em poder encontrar um ponto de partida que funcionasse também como um encontro onde todos os intérpretes pudessem ter um contacto/relação mais integrada da questão do corpo e voz.

Sabíamos que “o corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu” (Zumthor 2007:80), mas temos a perfeita consciência e resultados práticos, que pela via de um treino físico e mental podemos obter alguns resultados na conjugação da voz com o corpo produzindo desta maneira algum material que vá ao encontro das nossas premissas.

Procurávamos um corpo conectado com o seu interior e ligado “à sensorialidade, a que alguns chamam de sensível, e que Merleau-Ponty “denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a carne. A carne, como noção ao mesmo tempo de primeira e última.” (cit.

por Zunthor 2007:80). Carne essa que era entendida como matéria e input à criação deste espetáculo.

Decidimos que a primeira semana tinha de ter algo agregador, algo que ligasse os intérpretes entre si e que comesse a entender a carne de que Merleau-Ponty nos fala. Carne sensível, que numa primeira instância nos interessava para perceber a relação entre corpo e voz. Entendidas não como duas entidades, mas sim como uma coisa una.

Para dar resposta a essa vontade, convidámos a formadora e professora Kristin Linklater para passar uma semana e meia a dar-nos o workshop. Ela apresenta-se como: membro fundador e diretora artística do Centro Linklater para Voz e Linguagem. Professora de renome mundial; Linklater Voz é uma das principais metodólogas de treino da voz no teatro. Linklater é professora de Artes Cênicas na Pós-Graduação de Teatro da Universidade de Colômbia, em Nova Iorque. O seu trabalho é mais conhecido pelos seus livros: *Libertar a Voz Natural* (1976) e *Libertando a Voz de Shakespeare* (1992).

Pudemos expor à Kristin as nossas inquietações, assim como as linhas gerais do que queríamos trabalhar para o nosso espetáculo. Explorar uma ligação mais integrada entre corpo e voz, mas também a construção de um vocabulário comum a todos os criativos da peça, estavam no topo da lista das nossas prioridades.

No *workshop* orientado pela Kristin Linklater, o trabalho começava sempre com uma série de jogos que servia, como ela dizia, para por o cérebro/corpo a trabalhar. Jogos simples, mas com uma exigência de foco e concentração muito elevados. No primeiro dia, a primeira pergunta que ela fez, o que é a voz. Foi de todo importante esclarecer este ponto, com uma abordagem formal ao funcionamento da voz, ela criou um pensamento único e diretivo nesta questão.

Se virmos a definição de voz na Enciclopédia Luso-Brasileira e depois a definição dada pela Kristin vemos que algo difere.

Enciclopédia Luso-Brasileira:

“conjunto de sons e ruídos produzidos pelos órgãos da fonação, do qual o principal é a laringe. Os sons fundamentais da voz são emitidos pelas cordas vocais, que vibram, sob a pressão do ar proveniente das vias aéreas inferiores, com uma frequência e amplitude comandadas pelos centros nervosos da fonação, em conexão, estes, com os centros auditivos e visuais. Estes sons são ampliados e modificados pelas caixas de ressonância, constituídas por a própria laringe, a faringe, as fossas nasais e a boca, de forma a transformá-los nos diversos fonemas que

participam na construção da palavra falada e a imprimir-lhes um timbre individual, próprio de cada pessoa.” (Enciclopédia Luso-Brasileira 1993:1424).

Kristin Linklater:

“O impulso do desejo de comunicar, desce pela coluna vertebral através do sistema nervoso central, que ativa os músculos da respiração ...” (Linklater, entrevista pessoal, 20/04/2013).

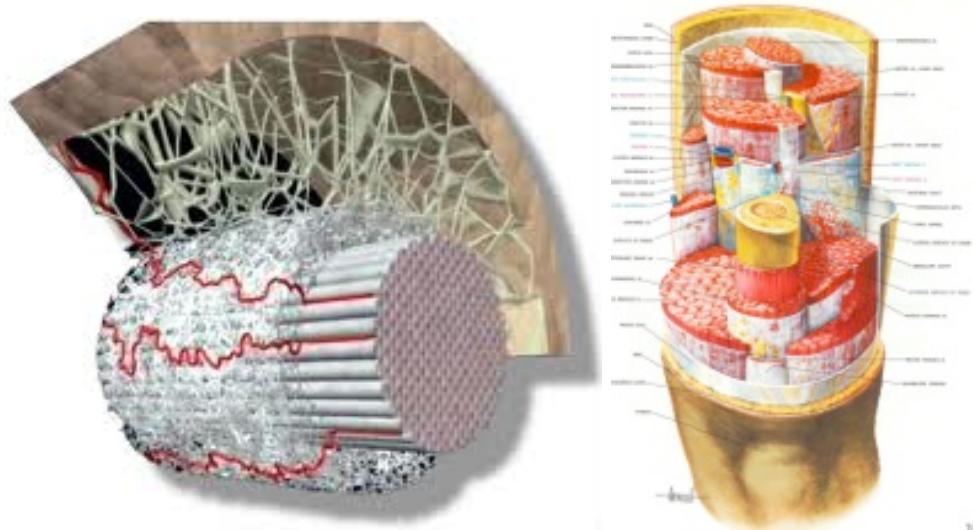
Comparando estas duas definições é extremamente importante ver que na definição da Enciclopédia Luso-Brasileira não existe a primeira parte da definição que a Kristin Linklater atribui. Podendo ser um conceito um bocado abstrato “o impulso do desejo de comunicar”, ao trabalhar com ela foi de todo esclarecedor o que era entendido por este impulso. Posso afirmar que se no princípio houve um processo de fisicalidade, “que corresponde ao domínio do in-formal e sintomático” (Ribeiro 1997:89), no final do *workshop* entendia este “impulso do desejo de comunicar”, ou seja, um corpo que produz som/palavra sobre o termo de corporeidade que “corresponde a todas as formas organizadas de movimento com propósitos comunicacionais” (Ribeiro 1997:89).

É notório o caminho desse impulso quando Kristin Linklater refere que este impulso ativa os músculos da respiração. É vital, não só para nos mantermos vivos, mas também como processo para uma tomada de consciência da respiração e dos lugares que vai ocupar. Estes espaços de recepção da respiração são extremamente importantes pois devem estar relaxados, não no sentido de abandonados, mas sim numa condição de não tensos, para conseguirem albergar o ar que entra do exterior, vulgo inspiração. É maioritariamente neste espaço que o ar que entra do exterior vai-se misturar com o nosso interior. É neste espaço que, por via do relaxamento, estamos a expulsar as tensões e a libertar a fáscia<sup>3</sup>. Desta maneira estamos a libertar informação que vai ser adicionada à respiração, ou seja, à expiração. Assim este impulso/desejo de comunicar é cheio de informação que estava armazenada no nosso corpo.

---

<sup>3</sup> Fascia has been described as the most pervasive tissue in the body, representing a three-dimensional network from head to toe. Superficial fascia is a loosely knit, fibro-elastic tissue attached to the undersurface of the skin. Vascular structures, adipose cells, and afferent receptors can be found in this layer, providing constant conscious and unconscious feedback to the central nervous system. Deep fascia varies in density, compartmentalizing the body, separating and surrounding visceral organs.” (Manheim, 2008:3).

Quando a respiração sobe e vai de encontro com as cordas vocais, ela já contém a informação libertada pelo processo miofascial. Parte do intérprete ser sensível e escutar esta informação para poder focá-la e utilizar, na produção de um som/palavra.



**Figura 5 – Vistas da fáscia da perna, “Atlas da Anatomia Humana”, 2003**

Desta maneira começaram a surgir as primeiras paisagens vocais no trabalho da Kristin Linklater com o grupo. Durante todo o processo ela incentivou-nos, a realizar representação gráfica. Poder desenhar toda a experiência que estávamos a ter, era uma maneira de termos uma representação gráfica de todo o processo interno que estávamos a realizar, um modo de poder inscrever e ter consciência visual do método por ela desenvolvido.

Por vezes era difícil proceder à leitura que ela nos pedia mas como Manheim diz:

“people may complain of feeling “clumsy” or “uncoordinated”. These new physical sensations may also translate into emotional liability or irritability for some people. Each session, new neural pathways are created, the central nervous system is modified, and motor re-learning of more efficient movement patterns occurs. When all of this comes together, when the core of the onion is reached and fully released, the patient has a wonderful sense of freedom of movement, balance, and energy.” (ManHeim, 2008:11).



Posso afirmar que no final das sessões sabíamos, ou pelo menos sabíamos o percurso para tal, como (re)utilizar a nossa voz em todo o seu potencial. Ou seja, uma voz que está com um corpo, uma voz que também é corpo. Desta maneira, enquanto grupo, estava criada a dinâmica e o entendimento para o prosseguir do nosso trabalho.

## 2.3 Músicas como corpo

As sessões de trabalho decorreram entre as 10:00 da manhã e as 18:00 em Kinning Park, parte sul da cidade de Glasgow. O espaço dispunha de aproximadamente 150 metros quadrados.

Na primeira semana o tempo de ensaios foi dividido, com trabalho físico pela manhã, e trabalho vocal pela tarde.

Pela manhã recorrendo a exercícios de grupo e exercícios de consciência física que consistiam em combinar um treino de resistência física com um treino de capacidade expressiva. Como defendia Artaud nos seus textos sobre o novo teatro

“É preciso admitir para o ator uma espécie de musculatura afectiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. Para o ator trata-se, de facto, de ser um verdadeiro atleta físico, mas com a peculiaridade que ao organismo do atleta corresponde um organismo de afectos análogo, paralelo ao outro, que é uma espécie de duplo ainda que noutra plano” (cit. por Ribeiro 1997:94).

Tratamos de dar consciência rítmica ao grupo, mas ao mesmo tempo, uma maior percepção do corpo/voz de cada indivíduo. O trabalho sobre o ritmo do andar, da corrida, consciência rítmica, com dissociação entre membros inferiores e superiores, a influência do impulso físico do outro sobre o nosso movimento, proporciona uma visão de como o grupo pode funcionar do ponto de vista de construção de uma energia comum que nos vai servir como âncora na performance que íamos desenvolver.

Pela tarde, o trabalho de voz dá continuidade ao trabalho que foi desenvolvido pela Kristin Linlaker. Perceber como podíamos criar pontes para cantar músicas polifónicas da Sibéria.

Ter perfeita consciência sobre questões como: desejo/impulso de falar, a entrada de ar (vulgo inspiração), o trabalho com os diferentes ressoadores e a emissão. Por outras palavras, ter o domínio da nossa arquitetura interna para a produção vocal das canções que estávamos a apreender. Pretendia-se uma ligação forte com os primeiros estágios da voz e com o trabalho continuado de libertar a fásia. Se por um lado a informação “libertada” por este processo era enorme, por outro tínhamos que ter em atenção que as músicas polifónicas que estávamos a ensaiar já tinham também muita informação.

Para ser mais preciso, a maior parte das músicas utilizadas no espetáculo são originárias da Sibéria. Músicas que passaram de gerações em gerações sendo que não é possível precisar a data da sua origem. Neste sentido, são músicas que utilizam uma estrutura polifonia heterofônica que

“takes place when members of the singing group sing different versions (variants) of the main melody. Another term – “variant heterophony” seems even better describing the essence of this type of texture. In a certain sense, heterophony is a “shadow of the unison”, as in every culture with traditional unison singing there always a possibility of some elements of heterophony appearing. In heterophonic texture unison and polyphonic sections usually alternate. Subtypes of heterophonic polyphony mostly differ from each other according to the quantity and quality of the differences between the versions of the main melody, sung by different performers”. (Jordania 2006:28).

O trabalho também contemplava o trabalho técnico das músicas. Afinação, amplitude e ligação às outras vozes era um trabalho fundamental para que tudo o resto pudesse aparecer com uma boa base. Trabalhávamos quatro canções, todas elas com 3 vozes diferentes.

Ao cantar estas músicas e, ao lidar com toda a informação produzida pelo corpo, sentimos uma grande cumplicidade no grupo, havia uma comunicação entre membros do grupo para lá das notas criadas. Ao cantar durante algum tempo e com a afinação certa, parecia que não existia qualquer esforço a cantar, a voz de um indivíduo estava completamente misturada com as vozes produzidas pelo grupo, vozes essas que ressoavam no espaço, parecendo uma única voz. Assim, existiam corpos que produziam uma camada sonora e isso produzia uma ambiência única cheia de sentidos para um público que iria receber estas ondas sonoras. É de salientar que a maior parte das músicas utilizadas no espetáculo são da Sibéria. São músicas que passaram de gerações em gerações sendo que não é possível precisar a data da sua origem.

**KRUZHOK**

First voice:

CALL: Ruzmityo—am lu-u-zhok  
 oi da za-a a-a vye-e-dyom  
 Kru-u-zhok oi da a-a a-ai lu-u-li  
 a-Liu-u-li oi da za-a a-a vye-do-O-om  
 Kru-zho-o-o—k

CALL: A kruztko—am lu-u-shkom  
 oi da so-o o-o mi-lim  
 Dru-u-shkom oi da a-a a-ai lu-li  
 a-Liu-u-li oi da so-o o-o ye-a-va—UH-uh  
 Nush-ko-o-o—om

Second voice:

[CALL]  
 [---] da za-a a-a vye-dyom  
 Dru-u-shkom oi da a-a a-ai lu-u-li  
 Liu-u-li-i oi da za-a a-ah vye-yom [---]  
 Kru-zho-o-o—k

[CALL]  
 [---] da so-o o-o mye-lim  
 Dru-u-shko oi-da a-a a-ai lu-u-li  
 Liu-u-li-i da so-o o-o ye-ei-va [---]  
 Nush-ko-o-o—om

Third voice:

[CALL]  
 Oi da za-a a-a vye-ei-dyom  
 Kru-u-zhok oi-da a---ai lu-u-li  
 [---] li oi da za---a---vye-dyom [---]  
 Kru-zho-o-o—k

[CALL]  
 Oi da sa-a a-a mye-lim  
 Dru-u-shkom oi-da a---ai lu-u-li  
 Liu-u-li-i oi da za---a---mye-lim  
 Dru-sh-ko-o-o—om

Figura 6 – Música *Kruzhok* do Espetáculo, “*Invisible Empire*”, 2013

## 2.4 Corpo como música

Era de todo importante que os interpretes comesçassem a produzir e a conduzir as ações produzidas enquanto estávamos a cantar, para ações que estivessem relacionadas com os conteúdos que gostaríamos de desenvolver. Nesse sentido todo o trabalho de pesquisa feito pelo Ewan Downie e pela Anna Porubcansky, foi determinante. Filmes, artigos, entrevistas aos atores para termos acesso a experiências pessoais sobre o tema, são alguns exemplos de como a direção artística e musical, preparou os atores para a próxima etapa. Estávamos prontos para começar um processo de *devising* para ir encontrar as ações que pudessem mais tarde ser trabalhadas com as músicas e as ações que lhe estavam associadas.

Quando falamos de *devising* estamos a falar num processo de trabalho que

“is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerge from and been generated by a group of people working in collaboration.” ( Oddey, 1994:21).

Para nós, enquanto coletivo com quinze anos de experiência no processo de *devising*, como um método para criação artística e escrita cénica de novas dramaturgias, numa lógica colaborativa de criação que instiga os criadores ao diálogo interdisciplinar e assume o corpo do actor como espaço criativo e veículo de conhecimento.

Partimos para improvisações com o material que tínhamos. Produzimos algumas ações individuais e outras de grupo que dariam corpo às inquietações provocadas pelos temas explorados.

## 2.5 Retiro em Woodend Barn

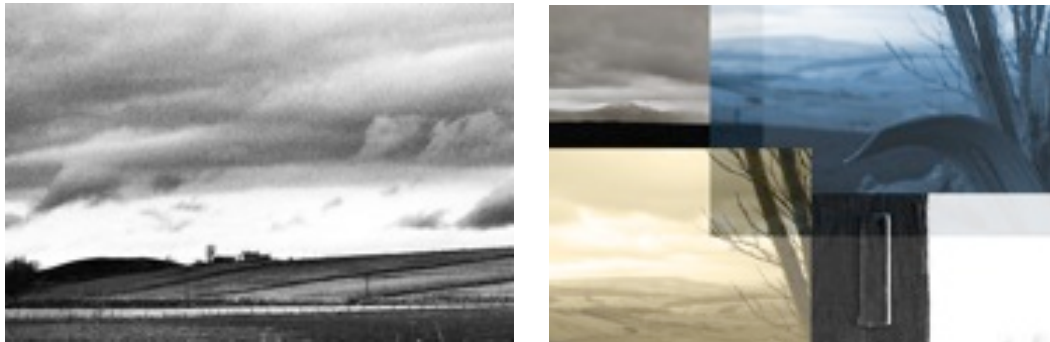


Figura 7 – Fotografias de vários espaços de Woodend Barn

Woodend Barn fica situado na parte noroeste da Escócia. Espaço rodeado por florestas e terras agrícolas. Foi o espaço eleito para fazer uma seleção do material gerado em Glasgow, assim como, aprimorar esse mesmo material. Não obstante foi aqui que percebemos como poderíamos fazer uma ligação entre o universo musical e o universo das ações físicas que tínhamos produzido nas improvisações.

Começamos por introduzir as ações físicas enquanto cantávamos. Como é que internamente podíamos jogar e relacionar o universo imagético gerado pelas ações físicas e o universo imagético gerado pelas canções, era a questão que tinha o maior foco.

À medida que o treino foi avançando foi possível encontrar relações entre estes dois universos, podendo traduzi-los para uma ação conjunta. Nesta pesquisa percebemos que a junção enriquecia a performance final. Outra das questões prendia-se com a resistência física, ou seja, ter capacidade de realizar ações físicas e ao mesmo tempo poder cantar sem perder qualidade vocal. Mais uma vez foi pelo treino físico e vocal que conseguimos esse compromisso.



Figura 8 – Fotografias dos ensaios do espetáculo “Invisible Impire” em Woodend Barn

Muitos dos ensaios que realizámos foram feitos no espaço exterior. Todo o trabalho de voz que vínhamos a desenvolver na sala de ensaios, foi então trasladado para o meio da floresta. Estarmos acompanhados por árvores centenárias, e não ter barreiras ao nível do espaço foi de uma extrema importância no desenrolar do processo. Esta experiência espacial clarificou, em todos os intérpretes, como seria possível uma ligação interna que promovesse uma relação entre o universo das ações físicas relacionadas com o tema proposto, e o universo das canções.

Todo o trabalho para a junção de universos tomou um lado musical tanto no sentido rítmico como no sentido melódico. O movimento do corpo dos intérpretes tinha uma cadência próxima da dinâmica produzida pela música. As ações físicas, que desta maneira contemplavam os dois universos, tinham *staccato* com precisão. Por sua vez, a música trazia a força do movimento e a delicadeza do toque. Trazia a emoção de um corpo em constante movimento. Foi neste espaço que conseguimos que as fronteiras associadas a uma junção de um corpo à sua voz se dissipassem. Tudo estava integrado e pronto para uma intenção que “voasse” até ao nosso público.

Todos nós sabemos que o espaço envolvente tem uma extrema importância. Como diz o antropólogo Edward T. Hall:

“No homem, o sentimento do espaço está ligado ao sentimento do Eu, que está por sua vez em relação íntima com o ambiente. Certos aspectos da personalidade ligados à actividade visual, quinestésica, táctil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo meio ambiente” (Hall, 1986:77).

Não sei se de uma forma racional, mas este ambiente que Wooded Barn nos proporcionou foi determinante para o cumprir dos objetivos. Todo o trabalho de seleção e colagem do material gerado foi muito fluido. Posso afirmar que, estar fora dos nossos espaços e hábitos citadinos, habitando um espaço que não é o nosso, foi determinante para o desenvolvimento desta performance.

No final da residência ouve uma apresentação pública onde pudemos apresentar o trabalho realizado até então.

O espaço de apresentação era um quadrado com duzentos metros quadrados sem qualquer desnível. Assim, o público e interpretes encontravam-se ao mesmo nível. Optámos também por posicionar o público numa das laterais do espaço, promovendo uma relação frontal com o trabalho apresentado.

No final da apresentação do trabalho era importante para o grupo poder obter algum *feedback* por parte do público que esteve a assistir. Para esse efeito, foi feita uma roda com cadeiras no meio do espaço , onde foi convidado o público a falar sobre a performance. Para nossa surpresa todos os elementos do público aceitaram o convite. As conclusões que tirámos foram perante a conversa informal com o público foram

- O material que estávamos a trabalhar tinha ecos emocionais no público.
- As músicas utilizadas com as ações físicas eram vistas como um só universo.
- As leituras eram abertas, dando a possibilidade ao público de construção do seu próprio sentido.
- Não houve tentativa da construção de uma narrativa por parte do público, aquando da apresentação do material.
- Alguns espectadores sentiram-se de alguma maneira identificados com o material apresentado.



## 2.6 Summerhall a recepção

Summerhall era uma escola de estudos veterinários em Edimburgo, que foi reconstruída para ser um espaço que recebe performances e artistas em residência.



Figura 9 – Fotografias do edifício e do espaço de apresentação do espetáculo no Summerhall

O nosso local de apresentação era uma antiga sala de aulas, onde o público ficou literalmente em cima da performance. Se por um lado era fisicamente impossível ao público “fugir” à proposta, por outro era um espaço com características físicas muito diferentes dos espaços em que estávamos habituados a ensaiar. Como era uma sala de aula a acústica era muito boa, com uma reverberação natural que enfatizou o nosso trabalho vocal.

Medindo os prós e os contras era uma boa sala para a nossa performance devido às qualidades acústicas e de proximidade do público.

Embora importante, pois todo o trabalho performativo tem de ter um confronto com o público, entrámos numa fase que pessoalmente não me estimula muito. Todo o trabalho de implementação do espaço é extremamente técnico, sem margem para a exploração. Necessário, sem dúvida, mas com o perigo de tornar todas as ações desligadas de uma corporeidade.

Para contrariar todo este processo no final do dia fazíamos sempre um ensaio à medida dos performers. Com isto quero dizer que podíamos ter um período do dia de trabalho em que nos ligávamos internamente e fazíamos as ações com uma escuta interna.

## 2.7 Projeto II

O espetáculo *Oco* foi o segundo espetáculo realizado por mim, para dar corpo à pesquisa a que me propus. Neste processo de trabalho assumi o cargo da direção artística do projeto, podendo conduzir e criar em todos os colaboradores as minhas inquietações e questões.

Este espetáculo tem como ficha técnica e artística:

Investigação e Direção Artística: Rodrigo Malvar

Interpretação: Catarina Lacerda e Rosário Costa

Composição e Programação Max/Msp: Filipe Lopes

Espaço Cénico e Cenografia: Ana Guedes

Figurinos e Design Gráfico: Susana Guiomar

Produção Executiva: Sílvia Carvalho

Produção: Teatro do Frio em co-produção com o Festival Internacional de Marionetas do Porto

O espetáculo tinha três grandes objectivos. Distintos mas complementares em termos de implementação cénica:

1. O som na arquitetura interna do performer.
2. O som produzido na arquitetura externa receptora.
3. A tridimensionalização do som.

Para a realização deste espetáculo contei com uma parceria/pilar: o Teatro do Frio, companhia de teatro da qual sou fundador e que nos seus objetivos gerais tem como plano: reforçar a pesquisa teatral como processo de criação artística e veículo de definição estética. O Teatro do Frio sublinha a necessidade de uma atividade de produção criativa e continuada, capaz de ampliar na esfera das parcerias estratégicas o âmbito artístico subjacente. Pretende reforçar a formação e a circulação nacional e internacional como instrumento para a sustentabilidade do percurso da companhia na relação com o meio, operacionalizando a curto prazo,

perspectivando a médio prazo, a concretização daquilo que cremos ser um serviço público.

Oco teve apoio da Direção Geral das Artes, como um dos três projetos a apresentar pelo Teatro do Frio no ano de 2013. Teve como espaço de estreia o Mosteiro São Bento da Vitória no Porto no dia 11 de Outubro de 2013, inserido no Festival Internacional de Marionetas do Porto, que se associou a este projeto como co-produtor.

É também de salientar a parceria com a Universidade do Porto (UP), com a participação, neste projeto, de Filipe Lopes que é doutorando em Digital Media na Universidade do Porto e do seu orientador Carlos Guedes professor de música na New York University Abu Dhabi.

A área de investigação do Filipe prende-se com o conceito de “Sound and Spacing”, sendo que neste projeto a sua preocupação centrou-se na *“exploração do espaço por meio do desempenho de som e dos sons como uma propriedade de identidade do espaço”* (Lopes, 2013)

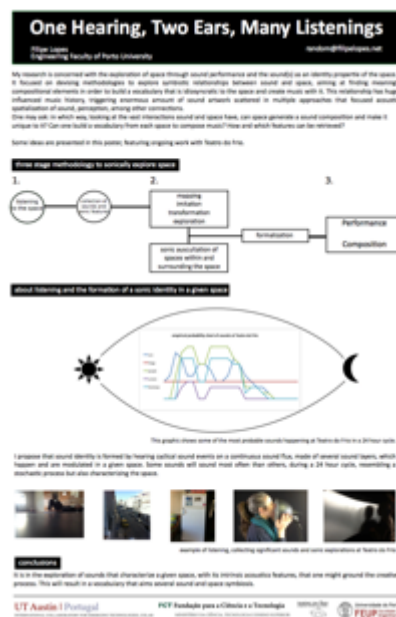


Figura 10 – Artigo, “One Hearing, Two Ears, Many Listenings”, 2013

Para além das duas atrizes, Catarina Lacerda e Rosário Costa, que fazem parte do coletivo do Teatro do Frio, foi convidado a artista plástica Ana Guedes para pensar o espaço cénico como espaço escultórico que pode absorver e transformar as ondas sonoras produzidas vocalmente pelas atrizes e eletronicamente pelo músico.

É de salientar que nos ensaios, realizados nas instalações do Teatro do Frio, todos os colaboradores estiveram presentes e tiveram uma presença ativa e crítica em todas as fases do trabalho. Todos eles estiveram presentes nos ensaios, mesmo que o foco do trabalho não estivesse relacionado com a sua área de conforto e/ou investigação. Nesse sentido a manhã começava com um aquecimento do corpo e da voz, que durante a primeira semana, todos o faziam. Desta maneira era criada uma atenção e código comum para todos os intervenientes, dando a possibilidade aos criativos da música e do espaço cénico a possibilidade de um outro encontro com a sua voz e com o seu corpo. Assim, com esta experiência, poderiam utilizar este *input* para mais tarde produzirem material na sua área que iria integrar o espetáculo. A Ana Guedes no que se refere ao espaço cénico e o Filipe Lopes na composição e programação Max/Msp.

Partimos para a sala de ensaios com uma premissa muito aberta, ou seja, a base conceptual do espetáculo. Oco é um espetáculo multidisciplinar que investiga o som/palavra como um fenómeno físico. Entenda-se multidisciplinar como aquilo que é “1) relativo ou pertencente a várias disciplinas; 2) que abrange várias disciplinas” (Dicionário da Língua Portuguesa, 2009) Neste caso as disciplinas abrangidas eram o teatro físico, a arte sonora e as artes plásticas.

Na primeira fase de ensaios, depois de um leve aquecimento, começamos por estar a partilhar algum do material recolhido.

Luciano Berio, Maja Ratkje, Jaap Blonk, Pedro de Meda, Hugo Baal, Fátima Miranda, Miso Ensemble e Kristin Linklater, foram alguns dos nomes que nos inspiraram as primeiras conversas.

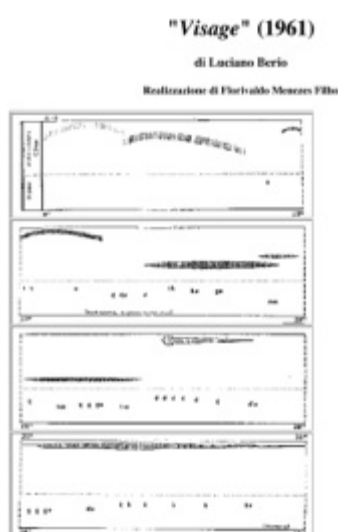


Figura 11 - Partitura de Luciano Berio, "Visage", 1961

Embora todos os inputs tenham contribuído para uma discussão acesa no sentido de aproximações estéticas, métodos de composição, perceber disposições cénicas para a proposta apresentada pelos criadores, foi o artigo “The Alchemy of Breathing” escrito pela Kristin Linklater que toda a equipa ficou mais tempo a discutir.

“My particular interest in breath is the way in which it creates voice as it passes through the vocal folds and how it helps us either to reveal or hide the truth as we speak. The role played by breathing in the art of acting has occupied me professionally for fifty years and, in the art of acting, the goals are believability and a sense of limitlessness. We search for truth in the language of extremity and in the most intimate emotional expression. The alchemy of inspired communication is a mix of emotion, intellect and voice. The ‘prima materia’ is breath.” (Linklater, 2009:102).

Quando estive a realizar o espetáculo *Invisible Empire* em Glasgow em Maio tive oportunidade de fazer uma entrevista à Kristin Linklater, também ela alvo de grande interesse por parte dos colaboradores que fizeram parte do espetáculo *Oco*. Ao falarmos de respiração como uma maneira de comunicar performaticamente e de como ela pode transportar emoções, ponto que nos interessou muito, ela começa por dizer “I would like to say that I agree with you, but people are always more comfortable when the emotion, is explained to the intelligence” (Linklater, entrevista pessoal, 20/04/2013).

Podemos então dizer que, a respiração contém muita informação, ou seja, e do ponto de vista de quem recebe (público), não é uma questão de falta de informação, mas sim uma questão de não estar alerta/desperto para esse tipo de comunicação.

A respiração como fonte sonora e emotiva foi a base de um trabalho que iamos desenvolver. Respiração como uma das mais primárias funções do corpo. Respiração que nos primeiros anos da nossa vida está completamente integrada com o nosso corpo para assim produzir os primeiros discursos.

“Infants do not babble just like that. They do not address a definite interlocutor at hand, but their solipsism is nevertheless caught into the structure of address; they address someone behind the scenes, *à la cantonade*, as French theatre lingo has it; they speak *à la contonade* – in

short, à *Lacan*, to someone who can hear them, to the good listener to whom they can send a greeting. (Dolar, 2006:27).

Discursos estes “num estado cru e primários”, que são acompanhados pelo um corpo “with beautifully centred, effective breathing patterns and free, connected voices about which they have no inhibitions or preconceptions.” (Boston e Cook, 2009:90), embora “at this early stage of life we see the potential for the development of tensions in breathing mechanism and vocal apparatus.” (Boston e Cook, 2009:90).

Posso afirmar que estes discursos constituam uma linguagem, embora não utilizam uma língua gramatical, são muito interessantes do ponto de vista musical, ou seja, são composições vocais completamente atonais, com padrões rítmicos completamente aleatórios proporcionando uma lógica múltipla de entendimentos.

São ondas sonoras, produzidas por um corpo fisicamente quase ausente de tensões o que permite uma melhor utilização do corpo para a produção do som, sem qualquer tipo de efeito electrónico e com uma intenção e desejo de comunicar, ou seja de produzir um discurso. Neste contexto podemos aplicar a metáfora que a Linklater utiliza “The words are on the top of the sinewaves” (Linklater, entrevista pessoal, 20/04/2013). Para mim não me interessava imitar os sons produzidos nos primeiros anos de vida como forma de comunicação numa performance, estava a trabalhar com corpos substancialmente mais velhos e com um conjunto de “hábitos/traumas”. Esse era o meu ponto de partida, o meu material de trabalho. Não obstante era no trabalho de respiração e de como ele vai desbloquear as tensões do corpo que iria iniciar o meu trabalho.

Este foi o ponto de partida que eu os o resto dos colaboradores partiu para a pesquisa na sala de ensaio, a tentar perceber como respiramos e quais os processos fisiológicos da respiração. Identificámos que ao respirarmos o ar que é inspirado, é misturado no interior do nosso corpo e é devolvido ao exterior de uma maneira diferente de como entrou. O ar que sai tem uma temperatura superior ao ar que entra. Podemos aferir que isto acontece por várias razões: porque a temperatura interna do nosso corpo é diferente da temperatura do exterior, porque ao fazermos um trabalho de respiração, várias tensões são libertadas e isso implica diretamente na temperatura da respiração, porque ao realizarmos um trabalho de respiração isso vai implicar uma postura física e um alinhamento por parte do corpo diferente dos seus hábitos e por conseguinte ter uma influência direta na temperatura da respiração.

Tinha de fazer mais explorações no domínio da respiração para chegar a conclusões mais concretas.

No final da minha entrevista com a Krintin Linklater e depois de a questionar sobre porque é que ela utiliza as palavras de Shakespeare nos seus processos de trabalho, em contrapondo às palavras que o próprio criador/ator pode transmitir visto que estão mais próximas de um corpo e por sua vez de uma identidade única, Kristin responde de uma maneira magnífica, se me é permitido o adjetivo:

“Mostly physics or astrophysics I think, that every sound, all sound waves continuous forever, it’s out there. For four hundred and fifty years ago, until now, every one who as spoken this words, all the sounds are out there, somewhere in the cosmos in some strange astrophysics world up there, so if yourself open up to that possibilities, that you reinforce by what already been spoken.” (Linklater, entrevista pessoal, 20/04/2013).

Como disse anteriormente, todos os colaboradores começaram por explorar mais a fundo a questão respiração. Perceber como ela entra no corpo e que lugares ocupa. Nesta primeira fase o processo era única e exclusivamente de observação, ou seja, perceber que modulações sonoras pode ter a respiração e que locais dentro do corpo ela pode atingir. Percebemos no decorrer das sessões que quanto mais relaxado o corpo está, quanto menos controle da respiração tivermos, no sentido de não estarmos a controlar de uma maneira muscular, quanto mais observar-mos o seu percurso que ela faz no interior do corpo, como foco e concentração, mais a respiração toma o seu percurso natural dentro do corpo do performer, mais surpreendente se torna essa viagem. Se ao princípio a respiração estava destinada à concavidade do peito, enquanto espaço ressoador, no decorrer das sessões de ensaios ela começou a atingir outras zonas do corpo. A zona central do corpo, a zona pélvica foi sem dúvida a mais surpreendente a nível sonoro.

Era surpreendente como a qualidade sonora se alterava mediante os locais que a respiração atingia. Ao repetirmos esta experiência diariamente também verificámos que quanto maior era o relaxamento do corpo, mais locais conseguíamos atingir com a respiração.

No final das sessões toda a equipa se encontrava cansada e que havia certas partes do corpo que se encontravam doridas, mais precisamente toda a região envolvente à zona pélvica.

Sabia que

“Various therapeutic paradigms have evolved over past century that have acknowledged the body’s role in the processing and storage trauma and traumatic memory and have therefore used the body as the primary focus of treatment, Wilhelm Reich was the first notable ‘somatic therapist’ (and

certainly one of the most influential, considering the number of his 'disciples' who have develop their own therapeutic paradigms), but others, such as Stanley Keleman, have made significant contributions to this new branch of healing theory. Regardless of the practitioner or the name they give to their brand of therapy, they all seem to hold three important concepts as fundamental: 1) the body and mind are indivisible, 2) the traumas to witch an individual is subjected are stored in the body as form (through tension) and 3) the breath is a crucial aspect of both repressing and releasing trauma". (Boston e Cook, 2009:77)

Para perceber esta sensação física das atrizes e estes três pontos que a Rebecca Cuthbertson-Late refere, recorri a uma professora formada em Osteopatia Estrutural e Visceral e Hatha-yoga, Susana Pimenta<sup>4</sup>.

Ao falar e trabalhar com ela percebi que a zona pélvica, de uma maneira muito generalista, é composta por vários ossos, músculos e concavidades que podem acumular muitas tensões. Entenda-se por tensões zonas que detêm informação, ou seja, adaptações que o corpo teve que realizar mediante ações concretas do corpo.

É também aqui que se encontra uma das extremidades do nosso sistema nervoso, representada pelo sacro. Zona que recebe e transmite informação para e do nosso sistema nervoso. É também na região pélvica que se encontra o sistema nervoso entérico. O sistema nervoso entérico

"is comprised of tissue lining the oesophagus, stomach, large and the colon ... The brain and the enteric nervous system are each formed in the embryo out of the same clump of tissue (called the 'neural crest'), which divides early in the development of the fetus and is only later re-connected via a cable the 'vagus nerve'. (Gershon, 1998:241-4).

Podemos dizer que este sistema nervoso entérico é como um segundo cérebro ele está apto

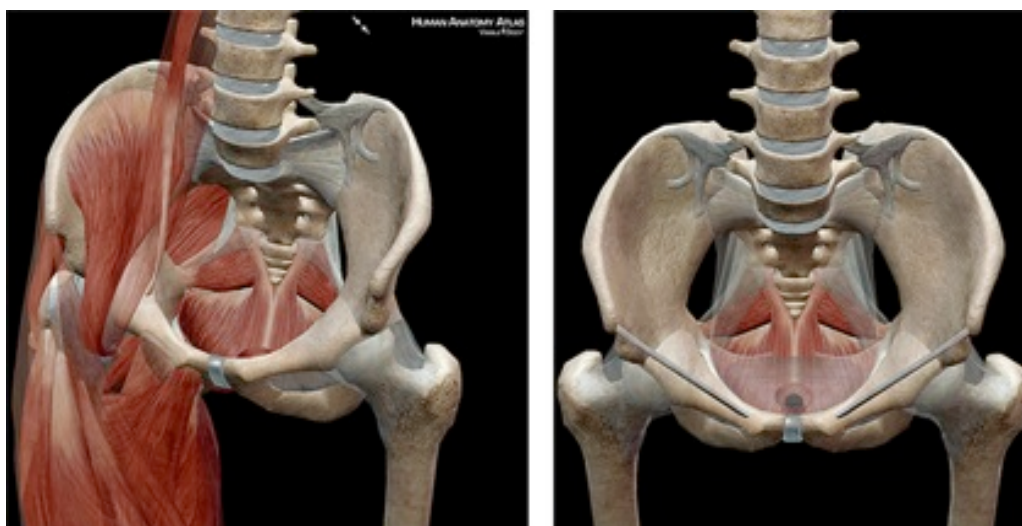
---

<sup>4</sup> Susana Pimenta - Curso de Osteopatia Estrutural e Visceral pelo EMAC, Programação Neurolinguística pelo EMAC, Terapia Sacrocraniana pelo Instituto Upledger, Libertação Miofascial pelo Miofascial Release Institute UK e Shiatsu pelo IPN. Professora de Hatha-yoga. Profissional das terapias complementares, desenvolve com os seus pacientes um trabalho de relaxamento muscular e libertação fascial, para assim obter uma maior amplitude de movimentos articulares e espaço intersticial para a expressão corporal e vocal. Desenvolve uma investigação pessoal, articulando o yoga e a libertação miofascial, para a indução de estados meditativos.



“to send and receive neurochemical impulses, respond to emotions and record experiences to be stored as memory. It is these complex neural and neurochemical connections, then, that make it possible for us to have what many refer to as ‘gut feelings’. However, the brain-like qualities of the enteric nervous system also make this area of the body a great potential storehouse for trauma.” (Boston e Cook, 2009:25).

Foi de todo revelador perceber que ao fazer o trabalho de voz com as atrizes, poderia abrir espaços que acumulam informação que podem dar impulsos físicos ao corpo, mas também um imaginário sustentado nos seus traumas. Estava com algum receio pois sabia que estava a lidar com “problemas” que poderiam ser algo delicados, mas depois de falar com as atrizes percebi que todos estávamos curiosos em ir mais fundo nesta investigação.



**Figura 12 – Vistas da bacia, “Atlas da Anatomia Humana”, 2003**

Com o trabalho realizado com a Susana Pimenta e com a frase da Kristin Linklater “The mind and the body must learn to cooperate in activating and releasing inner impulses” (Linklater 1976:8), parti para a sala de ensaios com novos inputs. Uma outra consciência sobre o trabalho viria a dar novas questões.

Ao fazer, no princípio do dia, prolongadas sessões de relaxamento (aproximadamente uma hora e trinta minutos) do corpo, através da respiração, mais uma vez reparei que essa mesma respiração ia descendo e iria instalar-se na zona pélvica do nosso corpo.

Percebi que a qualidade sonora da respiração estava ligada com pequenos impulsos/sensações e que estes estavam diretamente ligados com o poder de “abrir”

espaços no corpo que anteriormente estavam habitados por tensões. Essas tensões eram fontes de informação que nos traziam as sensações/impulsos.

Percebi que as atrizes ao darem lugar a essas sensações/impulsos, era muito claro que nos traziam uma catadupa de imagens. Posso afirmar que o trabalho de respiração estava a libertar a informação acumulada nas tensões envoltas ao espaço pélvico e eram transmitidas pelo nervo vago até ao cérebro, era notório os estados emocionais muito intensos e como estes tinham eco por todo o corpo. Se por um lado era um trabalho que as estimulava a um nível imagético, por outro era completamente caótico como as imagens apareciam sem qualquer tipo de organização ou lógica aparente.. Dar espaço e tempo para o trabalho sobre a respiração era imperativo, pois trazia uma força imagética e emocional imensurável, que envolvia o corpo todo. No entanto era muito difícil discernir alguma ordem, assim como algum processo para que as atrizes pudessem ter algum tipo de controlo sobre o imaginário a que estavam a ter acesso.

Todo este processo prático reforçava a ideia que a Kristin Linklater transmite

“Physical awareness and relaxation are the first steps in the work to be done in voice. The mind and the body must learn to cooperate in activating and releasing inner impulses and dissolving physical inhibitions. Actors must develop bodies that are sensitive and integrated, rather than super controlled and muscular; and they must educate the voice into the union of self and body” (Linklater, 1976:8).

O próximo passo era poder de alguma maneira dar foco às sensações/impulsos/imagens que estavam a aparecer com este trabalho de respiração e voz. Digo foco no sentido das imagens e os seus ecos físicos poderem permanecer e poderem ser trabalhadas. Como é que a voz e o corpo físico do ator podia ser “amplificado” não por uma corrente de sensações/impulsos/imagens, mas sim por uma. Era imperativo que as atrizes pudessem dominar este processo de seleção de sensações/impulsos/imagens de uma maneira mais técnica, para pudermos repetir de ensaio para ensaio aquilo que ia sendo encontrado e que pudesse ser material importante para entrar no espetáculo.

Se por um lado era importante conhecer este processo interno de acesso a informações contidas nas tensões na região pélvica, por outro era necessário o foco e o controlo, para poder avançar no trabalho.

## **2.8 Da respiração sonora à vogal sonora**

“Lacan held that the letter-sound, as the smallest part of a signifier, was the smallest recombinable element” (Bailly, 2009:48).

Para trabalhar o som optei por começar a trabalhar a vogal ‘a’. Se por um lado a introdução de um lado mais sonoro nos ensaios era um passo importante, sem desta maneira desvirtuar o som produzido até então com a respiração, por outro, trabalhar com as atrizes a noção de um corpo que vibra e que poderia ficar ainda mais relaxado do que, exclusivamente, só com o trabalho de respiração, era uma maneira de trazer novos inputs para o trabalho.

Explorámos o som/vibração como um outro habitante da parte pélvica do nosso corpo, juntamente com a respiração e os impulsos.

Assim, “the impetus for sound is impulse, and the raw material is breath” (Linlaker 1976:65).

Nesta fase dos ensaios, o Filipe Lopes e a Ana Guedes estavam de fora comigo a ver o que podia passar, para mais tarde poderem propor algum input relativamente ao som e ao espaço cénico.

As duas atrizes realizaram todo o processo de relaxamento feito à luz dos ensaios anteriores. Colocamos a respiração na zona pélvica e, com o mínimo de esforço possível emitiram a vogal ‘a’ que se traduzia numa vibração no corpo, mas também numa nova qualidade sonora no espaço.

Este pequeno input vibratório e sonoro veio trazer às atrizes um relaxamento mais profundo. Desta maneira a relação entre sensação e imagem provocada tornou-se mais clara. Por exemplo num dos ensaios a sensação produzida era de raiva e a imagem obtida era de um grande oceano vermelho. Embora a maneira de trabalhar a relação entre sensação e imagem estava encontrada a questão do foco ainda se mantinha.

Era de esperar que ao introduzirmos este novo input esta relação ficasse mais clara. Isto porque se, só com a respiração, as zonas de tensão em redor da região pélvica diminuíssem e essas tensões se traduzissem em informação (a questão vibratória foi a prova de que essas zonas ao serem “abanadas” pelas vibrações provocadas iam no sentido do relaxamento), era natural que o acesso a sensações/impulsos fossem mais diretas.

Embora a nível de foco as coisas não estivessem ainda claras, era possível perceber, pelas pessoas que estavam do lado de fora que

“the sound-waves of the actor’s voice can tune into and transmit the brain and body waves of thought and feeling allows communication to emanate and develop an audience in invisible streams of energy” (Linklater 1976:9).

Decidi então perceber se existia alguma relação entre vogais produzidas, locais de ressonância do corpo das atrizes e sensações/impulsos mais focados. Nesse momento foi determinante para o grupo a audição da peça de Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*. É uma peça para seis vozes e seis microfones escrita em 1968 e em que unicamente se utiliza vogais para a composição.

“STIMMUNG is certainly meditative music. Time is suspended. One listens to the interior of the sound, to the interior of the harmonic spectrum, to the interior of the vowel...” (Theatre of voices, 2007).

De acordo com a crítica do *The Guardian* (2006)

“Theatre of Voices, prepared by their founder and director, Paul Hillier, performed with an intensity that made for a unique sonic experience. At the heart of their interpretation was a feat of musical alchemy: they made audible the harmonics that are usually hidden around individual notes. By changing the vowel sound of a held pitch, they created a chorus of ethereal, bell-like sounds that soared octaves above the chord they were actually singing.”

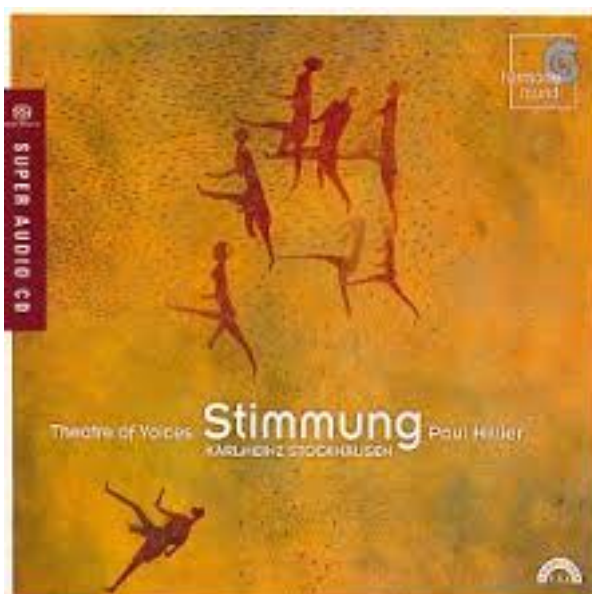


Figura 13 – Capa do CD, “Stimmung”, 2007

Comecei por perceber com o resto dos colaboradores quais os músculos envolvidos na respiração e ao mesmo tempo ter uma imagem concreta dos músculos, e sua localização, a partir do livro *Atlas de Anatomia Humana* (2003) de Frank H. Netter. As atrizes ficariam com uma informação concreta das suas anatomias, ficariam com uma referência visual dos músculos que podiam relaxar assim como as concavidades que poderiam utilizar para fazer ressoar as vogais.

“The organs of respiration, which comprise the respiratory ‘system’, are: the nose, the pharynx, the trachea, the bronchi, the bronchioles, the lungs and the alveoli. The physiological purpose of respiratory action is to introduce oxygen into the cells of the body through the blood and to expel carbon dioxide from the blood through the lungs. Our ‘impulse’ to breath is controlled by chemoreceptors in the aorta and carotid arteries, which are near the heart. These monitors levels of carbon dioxide and oxygen in the blood. When carbon dioxide carbon levels are too high and oxygen too low, nerves impulses are send by the medulla oblongata to the diaphragm telling it to contract, thus activating inhalation. The primary muscles, those that activate and support the skeletal action that in turn allows inhalation and exhalation (in its fullest sense) to occur, are the diaphragm in conjunction with the intercostals, or inter rib, muscles. Accessory muscles to respiration include the sternocleido mastoid muscles of the neck, the transversus abdominals, the scalenus posterior, pectorals, levatores costarum, transversus thoracis, quadratus lumborum and the deep muscles of the pelvic floor. Also necessary are the small muscles connected with the air passages controlling the size of the glottis, which is widened by inspiration at the laryngeal level and the laryngeal cartilages. These are also activated by the vagus nerve, which is deeply implicated in the work of the entire body. (Boston e Cook, 2009:44).

Nesse sentido, as atrizes saíram da mesa de trabalho e começaram a explorar, através da respiração e pela produção de vogais, algumas das concavidades que o nosso corpo possui. Este trabalho da procura destes espaços ressoadores era feito de uma forma muito localizada pois, desta maneira sabíamos quais os músculos adjacentes que também estávamos a trabalhar. Este trabalho utilizou vogais orais, nasais e semivogais.

<u>Vogais nasais:</u>		<u>Vogais orais:</u>	
{ i }	pinto	{ i }	livro
{ e }	dente	{ e }	Pedro
{ a }	canto	{ e }	terra
{ o }	ponte	{ a }	pato
{ u }	fundo	{ a }	mano
<u>Semivogais:</u>		{ o }	gola
{ j }	pai	{ o }	poço
{ w }	pau	{ u }	pular
		{ e }	secar

Figura 14 – Vogais Orais, Nasais e Semivogais

No final as atrizes conseguiram cartografar:

- As vogais O e U, são vogais que encontram um espaço de ressonância mais expressivo na zona pélvica.
- A vogal A encontra um espaço de ressonância mais expressivo na zona do peito.
- A vogal E encontra um espaço de ressonância mais expressivo na zona frontal da cabeça.
- A vogal I encontra um espaço de ressonância mais expressivo na zona do topo da cabeça.

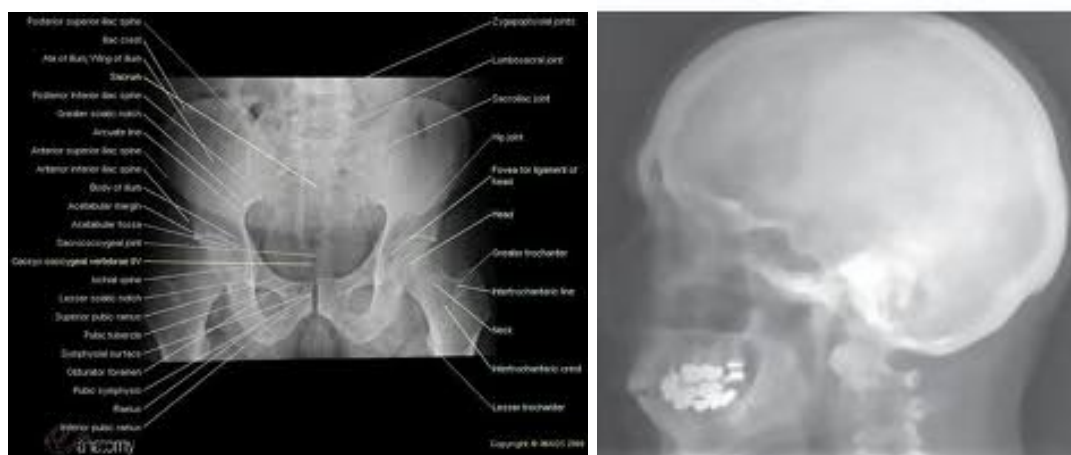


Figura 15 – Raios x do coxix e crânio, "Atlas da Anatomia Humana", 2003

Depois de explorar todas as configurações possíveis, tornou-se claro o caminho para poder potenciar os ressoadores mediante as vogais a utilizar.

As atrizes também exploraram como seria passar de ressoador em ressoador e por conseguinte de vogal em vogal. Podendo assim criar uma narrativa/composição, ainda técnica, das vogais a viajarem dentro do nosso corpo. É fascinante ver o som a viajar dentro das atrizes ver o corpo todo envolvido na produção e na deslocação do som. A simples ação de por o som a viajar dentro do corpo tinha uma fisicalidade extrema. O corpo assume formas que ajudam a ampliar estes espaços ressoadores, estas concavidades.

Foi nesta altura que o Filipe Lopes instalou microfones wireless nas atrizes e começou a manipular o som em tempo real, com recurso à electrónica, mais especificamente, na criação de um patch em Max/Msp, através do qual se pode ir ao encontro do trabalho a ser realizado até então.

O próximo passo era perceber se ao localizarmos a vogal num determinado sítio do corpo - espaço ressoador e músculos adjacentes - qual era a sensação/imagem que isso produziria, se teria alguma produção de sentido e se pudesse permanecer o tempo suficiente para ser trabalhada. Neste processo de localização do som num determinado sítio específico do corpo não dispensava o trabalho de relaxamento que as atrizes tiveram sujeitas anteriormente.

Sabia que a respiração e a vibração das vogais dentro do corpo faz aparecer uma memória que está inscrita no nosso corpo. Que

“the conscious application of body and breathwork activities, the tissue is re-integrated into the network, vibrational energy flow is facilitated and emotion-chemical molecules are released. At this point, they both become attached to new receptors and, thus, experienced as an emotion (including, potentially but not inevitably, the memory that triggered it) or are processed as toxins and eliminated from the body via the breath or tears. In either case, the individual is freer of both physical tension and the suppressed emotion that prompted.” (Cook e Boston, 2009:82).

Neste sentido, as tensões a um nível muscular e as concavidades/espacos de ressonância, com os seus músculos adjacentes, são fontes de informação para as atrizes conseguirem identificar. Se por um lado queria afastar as atrizes de uma aproximação meramente técnica a este processo de pesquisa do fluxo de informação, pois era importante o controlo desta informação que o corpo fornece

para que pudesse ser repetida e trabalhada, por outro era importante não perder a frescura e liberdade que a descoberta proporcionou. Relativamente à música composta a partir do som emitido pelas atrizes, não queria que o Filipe Lopes cristalizasse, com o material até aqui encontrado. Não queria que ele afunilasse o seu trabalho numa mera composição de sons que conseguíamos extrair do corpo. Sabia que o corpo das atrizes, com um processo continuado de mapeamento e controlo da arquitetura interior, podia trazer informação mais precisa e focada, sendo esse o alvo do trabalho do Filipe Lopes para a composição sonora que iria suportar musicalmente o trabalho das atrizes. Era preciso criar um programa que tivesse uma estrutura aberta, que fosse capaz de ser adaptativo aos sons produzidos pelas atrizes.

Foi criado um patch base em Max/Msp que ia sendo desenvolvido a par de cada ensaio. Como disse anteriormente, o princípio era criar um programa interativo e adaptativo que criasse um tapete musical que pudesse suportar a viagem proporcionada ao público pelas atrizes, podendo desta maneira sustentar o universo criado pela respiração, voz e corpo das atrizes. A um nível musical era preciso que o programa analisasse em tempo real as vozes das atrizes para criar uma série de overtones, harmónicos para enriquecer e expandir a proposta das atrizes. Foram também criadas digitalmente mais quatro vozes, o que fazia parecer que tinha cinco vozes ao invés de duas vozes e por fim um sistema de síntese granular para funcionar em tempo real. Este sistema síntese granular permite trabalhar com grãos de som desenvolvendo desta maneira

“a brief microacoustic event, with a duration near the threshold of human auditory perception, typically between one thousandth of a second and one tenth of a second (from 1 to 100 ms). Each grain contains a waveform shaped by an amplitude envelope. A single grain serves as a building block for sound objects. By combining thousands of grains over time, we can create animated sonic atmospheres.” (Roads, 2001:87).

Seguimos então para uma experiência em que o objectivo era que as atrizes pudessem “dominar” as sensações/impulsos/imagens criadas pela utilização das vogais em determinados espaços ressoadores. Depois de algum treino percebi que era possível, para as atrizes, focar num determinado impulso/sensação/imagem e expandi-lo, ou seja, não estarmos a mudar constantemente de impulso, mas que poderíamos expandi-lo. Também percebemos que ao mudar a caixa de ressonância era impossível, no ponto onde nos encontrávamos, manter o mesmo impulso e por conseguinte a mesma sensação/imagem.



Encontrávamo-nos numa fase em que a dramaturgia do discurso produzido era conseguida por uma articulação de um corpo feito som, de um corpo que contém narrativas escondidas que saem em forma de vogais, ondas sonoras que atingiam corpos e imaginários como um

“discurso aberto e um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.” (Eco 1991:280).

Nesta altura dos ensaios tínhamos atingido:

- O controle da localização da voz em diferentes ressoadores.
- Tapetes sonoros com captação em tempo real das vozes das atrizes.
- Foco de sensação/imagem em cada ressoador.
- Utilização de todo o corpo para a produção sonora.
- Viagem da voz em diferentes ressoadores, possibilitando a criação de várias sensações/imagem para uma possível dramaturgia.

## 2.9 O som no espaço

Depois de uma exploração com a arquitetura interior das atrizes, tínhamos de começar a trabalhar na arquitetura exterior. Como é que o som se comporta no seu espaço de emissão, como é que pode ser espacializado, como é que reage aos objectos presentes na sala, como é que duas fontes analógicas ( vozes das atrizes ), convivem com 4 fontes digitais ( quatro altifalantes ), como podemos co-habitar com os sons identitários de um espaço. Como é que as atrizes manipulam os objetos e como o objeto pode influenciar na produção e emissão de som, sendo no espaço ou em relação direta com as atrizes.

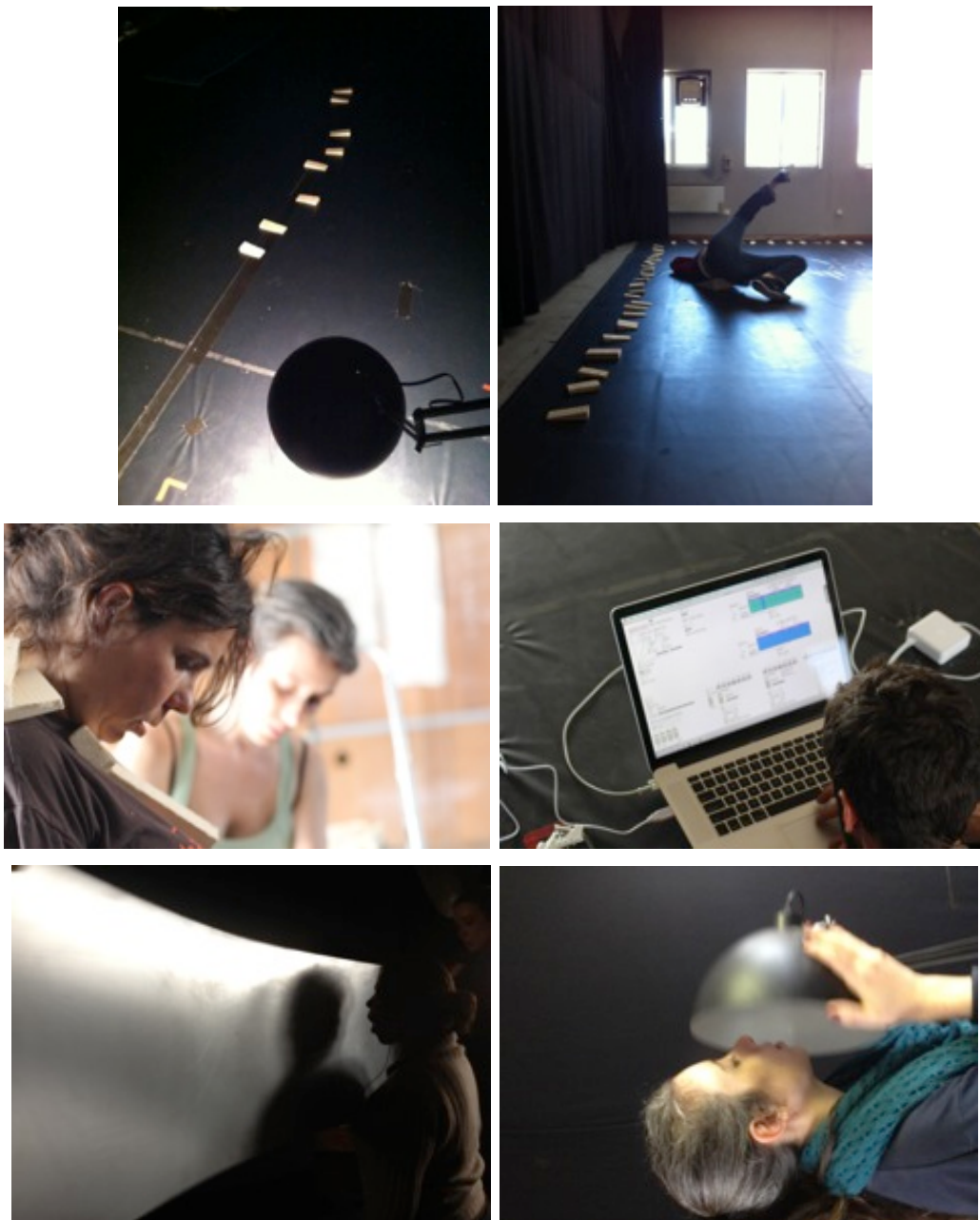


Figura 16 –Ensaios do “Oco”, Sala do Teatro do Frio

Para começar a trabalhar a questão do som no espaço, retirei todos os objetos presentes, na sala de ensaios, ficando com uma sala de cem metros quadrados vazia. As atrizes, ao serem posicionadas no meio da sala, começaram por ouvir de uma maneira analógica, os sons que normalmente habitam a sala de ensaios do Teatro do Frio. A partir desta escuta, por parte das atrizes, percebi que os sons mais relevantes, eram os sons dos carros, da cortina, do frigorífico, dos passos e das pessoas. Estes eram alguns os sons que existiam no espaço, uma seleção que as atrizes realizaram, como sendo os sons mais relevantes para o espectro de frequências que elas conseguiam ouvir. Estes passaram a ser os sons identitários da nossa sala de ensaios. Era a partir desta base sonora que ia perceber como é que podia introduzir: os sons produzidos pelas atrizes, o som captado e gerado electronicamente pelo Filipe Lopes e finalmente os objetos produzidos pela Ana Guedes.

É de salientar que todo o trabalho feito com as atrizes nos ensaios anteriores foi transportado para esta fase de ensaios. Todo o que foi encontrado com a respiração, a voz e o corpo era aplicado a esta “nova” fase de ensaios.

A Ana Guedes começou então por trazer uma grande paleta de objetos que de alguma maneira pudessem influenciar acusticamente a sala. Objetos que perto da fonte sonora pudessem criar alguma modelação ao som emitido. Três chapas de ferro com a dimensão de quatro metros de comprimento, oitenta centímetros de altura e um centímetro e meio de espessura, triângulos de ferro, cunhas de madeira, e dois tipos de redomas, que se distinguiam por serem extremamente absorventes ou refletoras, do ponto de vista sonoro.

Começamos por posicionar as três chapas de ferro em diferentes partes do espaço, numa relação com as atrizes, de modo a influenciar a propagação das ondas sonoras. Os resultados não foram muito satisfatórios e pusemos de lado a ideia de painéis acústicos que iriam modelar o som no espaço. Se no princípio a Ana Guedes desenhou uma porção considerável de painéis que pudessem ser amovíveis no espaço cénico, trazendo estes algum jogo às atrizes, depois desta experimentação percebemos que esse não era o caminho. Também percebemos que o espaço nunca iria deixar de propagar as frequências que as atrizes emitiam. O mesmo se passou com os triângulos no espaço. Esteticamente eram muito agradáveis, em termos matéricos eram muito ricos, mas a verdade é que o efeito que produziam eram quase nulo e pouco audível. Passamos também por experimentar a modulação de frequências da voz por uma via electrónica, cortando

frequências à voz emitida pelas atrizes. Mas o problema era similar, ou seja, o espaço difundia sempre as frequências originais e nós não conseguíamos isolar as frequências emitidas pelos altifalantes.

Foi com as redomas que começaram a surgir os resultados mais satisfatórios. Por serem colocadas perto da fonte emissora e por criarem uma espécie de segunda caixa-de-ressonância no exterior. Nesse sentido começamos por fazer pequenas composições para voz e objecto, desta feita orientadas pelo Filipe Lopes. Amplitude, pitch, velocidade e silêncio eram as variáveis utilizadas para a composição.

Ao perceber do potencial do objeto, a Ana Guedes propôs uma série de redomas com diferentes tamanhos e de diferentes materiais, mas que no seu todo trouxessem uma unidade. Sugeriu também que alguns deles pudessem trazer incorporada luz e que se movimentassem no espaço. Assim podiam dar jogo na sua movimentação e podiam também iluminar o espaço para a realização de outras cenas no espetáculo.

Propus então uma improvisação em que as atrizes utilizassem todos os objetos trazidos pela Ana Guedes e os dispusessem no espaço e que tentassem dialogar com os mesmos utilizando o vocabulário conseguido no primeiro período de ensaios. Fomos perceber se os objetos que nos eram propostos pela Ana, teriam alguma coisa a “dizer” ao trabalho realizado anteriormente. Era regra que as atrizes depois de os posicionar no espaço não poderiam tocar nos objetos. Como era de esperar as redomas começaram a “dialogar” com as atrizes no momento em que as frequências emitidas entraram em simpatia com as redomas. Desta maneira as redomas, cada uma na sua frequência, começaram a vibrar e a emitir som criando desta maneira uma ligação física com as atrizes. Desta maneira tínhamos encontrado um input externo que poderia influenciar os impulsos/sensações produzidos pelas atrizes. De uma maneira sónica pusemos em diálogo performer e objecto.

Outro conjunto de objetos em que as atrizes conseguiram um diálogo foram as cunhas. Pequenos pedaços de madeira que habitam o espaço podendo ter as mais variadíssimas conjugações no espaço, revelaram-se de todo interessante quando em contacto com os corpos das atrizes, ficando as cunhas acopladas ao corpo das atrizes. Ao acoplar as cunhas em diferentes locais do corpo das atrizes foi criando dificuldades à produção vocal e à locomoção, trazendo assim, outras fisicalidades e por conseguinte outros lugares vocais.

Podíamos então verificar como um universo interior de impulsos/sensações era entrecortado por um universo exterior – a cunha, possibilitando desta maneira

uma forma de intervir pelo exterior nos impulsos/sensações gerados pelas atrizes.

Assim a Ana Guedes criou um vocabulário de cunhas. Cunhas preparadas, tal e qual como o piano de Cage, para receber partes específicas do corpo e para produzir determinado efeito. As cunhas de madeira foram pensadas como próteses de um corpo. Assim a Ana Guedes juntou ao material madeira, acrílico e ferro de modo a conseguir o efeito desejado.

Relativamente à espacialização do som optámos por uma disposição de quatro colunas fixas nas extremidades da sala. Duas no fundo de cena e as outras duas por detrás do público. Desta maneira podíamos por o som a “viajar” e a atravessar a sala em diferentes direções. Também tínhamos uma coluna extra que se podia mover no espaço cénico. Coluna essa que foi alvo de intervenção artística por parte da Ana Guedes. Era uma coluna que privilegiava os sons de baixas frequências e que tinha a opção de se desmontar e ficar em duas dimensões.

## 2.10 Estúpida criação

É também nos momentos de pausas, onde o café entra com as palavras que as ideias podem e devem mover-se.

“Desenhe-se o mapa das cafetarias e obter-se-á um dos marcadores essenciais da ideia de Europa. O café é um local de entrevistas e conspirações de debates intelectuais e mexericos, para o flâneur e o poeta ou metafísico debruçado sobre o bloco de apontamentos.” (Steiner 2004:26). Como criador fico sempre espantado com os inputs que se consegue arranjar nos momentos de pausa. Os corpos ficam mais descontraídos, as palavras saem sem medidas, as piadas aparecem como descompressão a um trabalho que se nos revela. A distração instala-se e o ridículo vem ao de cima. “Com a distração, de fato, estamos dentro de certa corrente de fatos e ideias que provém diretamente da fonte. Estamos numa das grandes vertentes naturais do riso” (Bergson 2004:9).



Figura 17 –Revista “Adbusters”, 2010

É neste momento de puro descomprometimento para com o trabalho, que uma das atrizes disse que gostava de ensinar uma coluna a falar. Todos rimos e o Filipe disse que era possível. De volta à sala de ensaios uma das atrizes dizia para a coluna uma vogal, o Filipe Lopes processava em tempo real o som e distorcia a mesma vogal que saía pela coluna, dando a ilusão que a atriz estava a ensinar a coluna a dizer vogais. Uma cena em que se cria e promove o ridículo, mas que se encaixava perfeitamente no conceito do espetáculo.

No Teatro do Frio, sempre defendemos que um espetáculo deveria ter sempre uma cena em que os performers e a cena se dessem ao ridículo. Sabemos que é sempre um momento onde o público se sente confortável, “percebe”, tem rápido acesso, descodifica rapidamente o que se quer comunicar. Sabemos que é gratuito, mas no decorrer de um espetáculo é muito importante, pois o público recebe a próxima cena com uma atenção redobrada. No SOS (2010), espetáculo do Teatro do Frio a partir do texto *Direção Única*, de Almada Negreiros, realiza-se uma reflexão sobre o lugar do indivíduo e do colectivo na relação entre a claridade e a escuridão, o encontro e o desconhecido. Dois atores dão voz e corpo à intemporalidade das ideias expressas por Almada, num constante jogo de tensões e equilíbrios entre a luz e a sombra. Neste espetáculo, aberto nas suas leituras, havia um momento muito concreto e ridículo. Sem romper com a dinâmica e a estética do espetáculo introduzimos uma cena onde acontecia a mimese de dois pombos a atender um telemóvel. O público respirava, “percebia” e ganhava concentração para a próxima cena.

Por esta experiência e enquanto encenador do espetáculo *Oco*, não poderia deixar de procurar uma cena semelhante no seu formato. Sem pressão nem conceito, o ridículo voltou a aparecer.

## 2.11 A tridimensionalização do som

Era de todo importante para mim e para toda a equipa, a que uma dada altura do espetáculo, ter uma cena onde pudesse haver uma tridimensionalização do som, ou seja, poder traduzir a onda sonora invisível para uma onda sonora visível. Não queríamos utilizar o medium do vídeo para fazer essa tridimensionalização, pois se por um lado era um recurso habitual em outros espetáculos, por outro iria-se tornar numa representação visual sem qualquer intervenção por parte das atrizes. Assim, era importante utilizar o corpo/voz e a sua relação com os objetos para encontrar essa tridimensionalidade da onda sonora.

Na relação do corpo com os objetos, para o encontro da tridimensionalização da onda sonora, sobressai as experiências que realizámos:

- entre acrílico transparente e voz
- do material com características metálicas com a voz
- a coluna móvel em interação com as cunhas e performer.

Na primeira experiência duas cunhas seguravam uma tira de acrílico de cento e cinquenta centímetros de altura por vinte centímetros de largura. Ao produzirmos som/respiração atrás da faixa de acrílico, e por causa da diferença de temperatura entre o ar que sai do nosso corpo e a faixa de acrílico, ela embacia, ou seja, inscreve com uma duração de aproximadamente cinco segundos a nossa voz/respiração, representando graficamente e fisicamente a produção sonora. É de salientar que com o artifício da luz de cena, podemos ter a opção de a tira de acrílico ser visível ou não para o público. Do ponto de vista do público, se a minha opção for a tira não ser visível, parece que existe um processo de condensação no “nada”.

Na segunda situação, e como já foi descrito anteriormente, era a vibração das redomas, através da voz ( sem qualquer tipo de ajuda da electrónica ) que promovia a visualização do estado físico do som. Produzir uma frequência, que por simpatia vibre os objetos, e que estes produzam um “discurso” foi pois, por conseguinte a nossa segunda abordagem para promover o lado físico do som.

Na terceira experiência começamos por fazer captação da voz em tempo real e transpusemos a frequência da voz para frequências mais baixas, podendo ativar os sub-graves presentes na coluna móvel. Desta maneira, além das vibrações



inerentes a uma baixa frequência, também era produzida uma coluna de ar através dos orifícios, os sub-graves da coluna móvel. Após várias construções no espaço cénico utilizando as cunhas e as atrizes, percebi como era possível, nessa construção, começar a mover as cunhas com as frequências baixas.



**Figura 18 –Ensaaios do “Oco”, Sala do Teatro do Frio**

## 2.12 Direção de Cena / Encenação

Por definição, o termo encenação é

“1. ato ou de efeito de encenar; 2. organização, coordenação e direção das componentes que permitem a adaptação de um texto dramático a uma representação teatral ou cinematográfica; 3. Espetáculo teatral; interpretação teatral de uma peça dramática” (Dicionário da Língua Portuguesa, 2009:592).

A meu ver, todo este processo de trabalho de investigação ao tomar contornos cénicos, não se enquadra nos conceitos de uma encenação. Não estamos a lidar com um texto dramático, mas sim com um corpo dramático, corpo esse que convoca universos e narrativas abertas. Logo, penso que é mais correto pensar numa direção de cena.

Normalmente a direção de cena está associada com, e definida como um “maestro de *backstage* das deixas, ou seja, dar ordens de acontecimentos e efeitos; conceber o livro de direção de cena, organizando-o com toda a documentação do espetáculo e sua organização” ( Soares, 2011:22). Mas neste caso gostaria de abrir um pouco esta definição podendo atentar as palavras direção de cena, ou seja, dirigir uma cena teatral/performativa.

Dirigir uma cena para um compromisso entre a pesquisa e a sua apresentação para um público. Dirigir um conjunto de cenas para que isoladamente façam sentido por si só, podendo falar de uma identidade própria de cada cena, mas que quando juntas sob uma direção dramaturgica concorram para algo maior do que quando apresentadas isoladamente.

De uma maneira muito sintética, podemos definir que as direções deste espetáculo são:

- um espetáculo multidisciplinar que convoca arte sonora, Teatro Físico e elocução.
- reunir na mesma sala de ensaios um diretor artístico, um músico/compositor, duas atrizes e uma artista plástica, para uma partilha constante de saberes e práticas.
- Encarar o corpo como instrumento musical, emotivo e sensorial.

- Pesquisar alcances da respiração e cartografar ressoadores do corpo em movimento.
- Entender o espaço como elemento fundamental na expressividade do som.
- Captar, processar e manipular toda a informação interior e exterior, para depois vibrar pelo espaço, no espaço e com espaço potenciando e abrindo os sentidos criados.
- Encontrar um lugar quase praticamente vazio, onde pequenas esculturas cénicas testemunhem e relatem a fisicalidade do som, reconduzindo de forma minimal as ondas sonoras num percurso site-specific.
- Em cada espetáculo e na vivência de cada momento encontrar a respiração e eco daquele que será o próximo arquivo sónico.

## Conclusão:

Como ficou demonstrado, foi para mim da máxima importância estudar e entender com algum pormenor artistas como Alvin Lucier ou Vito Acconci, que veem o som como um corpo/objecto físico que se propaga no espaço. Som esse que sempre que é emitido realiza uma performance *site-specific*. Alvin Lucier ou Vito Acconci que, na década de 70, realizaram performances como *I'm Setting in a Room* (1969) ou *Seedbed* (1972), questionando a relação que o som pode ter com o espaço, são hoje referência na prática da arte sonora, e foram também o mote para a minha pesquisa de como o som pode ser um canal de comunicação e ferramenta dramática na performance.

As performances realizadas por Alvin Lucier ou Vito Acconci vieram combater o entendimento da música enquanto um conjunto de composições tonais, que estava instalado na altura.

Podemos dizer que a arte sonora veio pôr em evidência a relação do som com o espaço, envolvendo-a com as práticas da Instalação e da Performance, assim como o devolver ao público de paisagens sonoras impregnadas de atualidade.

No início desta dissertação por projecto propus-me, entre outras coisas,

- analisar a respiração enquanto motor na produção vocal;
- integrar um trabalho de fásia e de reconhecimento do sistema nervoso entérico como imagética de suporte à realização de um espetáculo;
- perceber a dramaturgia de um espetáculo através da composição sonora.

Se por um lado me interessava o entendimento do espaço, enquanto elemento de recepção acústico, e também instrumento modelador do som que é produzido/dito, por outro a produção vocal de um determinado som foi um território extremamente revelador, no sentido de ser um instrumento musical que utiliza o corpo na sua totalidade para a produção sonora.

Foi com o workshop da Kristin Linklater, em Abril de 2013, e nos ensaios para o espetáculo *Invisible Empire*, que tomei consciência de como é que corpo, voz e universo imagético podiam estar tão estreitamente conectados e de que maneira poderiam estar ao serviço do ator para a realização de uma performance.

Queria produzir trabalhos que fossem um desafio à leitura dos *inputs* que o corpo produzia enquanto se estava a trabalhar a voz. A descoberta de como o sistema nervoso entérico podia funcionar, numa relação direta com a voz, foi de uma grande importância na medida que se traduzia numa fonte inesgotável de imagens

para suporte e realização das ações produzidas pelas atrizes, Catarina Lacerda e Rosário Costa, no Projeto II.

O trabalho de fásia e do sistema nervoso entérico, associado ao trabalho vocal foi uma descoberta imensa de possibilidades a serem traduzidas pelo corpo e pela voz, ao serviço dos temas que explorei. Foi revelador de como o nosso imaginário é rico em sensações e impulsos e como estes podem ser direcionados.

Foi igualmente revelador perceber como este trabalho pode estar associado a um trabalho de *devising*, permitindo desta maneira descobertas de ações físicas, e consequentemente corpóreas, perante um tema, abraçando um leque de possibilidades desenvolvido com o trabalho de voz, de fásia e de entendimento do sistema nervoso entérico.

Não obstante, seja o som da respiração, seja o som da emissão de vogais ou até mesmo de palavras, este surge com uma qualidade sonora carregada de uma intenção, intenção essa que foi a minha âncora para o arranjo dramatúrgico na performance *Oco*. Assim como Vito Aconci, utilizava a voz como um meio de exteriorizar o seu interior, no espetáculo *Oco* também as atrizes ofereceram a voz a um interior, só que desta feita através da respiração e de vogais, quase nunca com palavras. Queria que a comunicação estivesse o mais perto possível de uma respiração. Com este trabalho de investigação de como trabalhar a voz e com a exploração do funcionamento do sistema nervoso entérico cheguei à conclusão que a respiração pode conter todo o tipo de intensões e emoções. Podemos comunicar, a um nível performativo, só com a respiração. Na verdade o que fazemos a nível fisiológico é modelar a respiração em palavras.

Ao questionar a Kristin Linklater sobre a possibilidade de comunicar apenas através da respiração, funcionando esta como uma espécie de meio universal, ela respondeu na afirmativa, acrescentando todavia: “mas, quando envolvemos o ser humano precisamos da inteligência que explicar a emoção” (Linklater, entrevista pessoal, 20/04/2013).

Por outras palavras, enquanto seres humanos, estamos, hoje em dia, muito longe desse lado mais primitivo. Deste o século XVII que tendemos a encarar a razão e a ciência como meios privilegiados de comunicação e conhecimento.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> A tese de que nos autores do séc. XVII como Descartes, Galileu ou Newton encontramos, não um mero aperfeiçoamento de métodos empíricos ou experimentais mas uma autêntica mudança de paradigma, uma nova forma de pensar e olhar o mundo, foi defendida, entre outros, por Alexandre Koyré (1986; 1987).

Somos hoje, essencialmente, seres racionais – ou, pelo menos, assim gostamos de acreditar. Penso que ao confrontar o público com uma experiência performativa mais “primitiva” em termos da forma de comunicar, este é inevitavelmente tocado. Todavia é natural que, enquanto público, possa não querer dar atenção a estes estímulos; que, por desconforto, não queira ouvir, pois eles vêm despertar uma reação sensorial outra, que remete para algo de misterioso e antigo. Como já alguém referiu, “não há grupo humano sem música – sem uma música muitas vezes elaborada e extremamente complexa. Os dados sensoriais e emocionais da música são muito mais imediatos do que os da fala podem retornar à vida intra-uterina).” (Steiner 2011:20).

Se em *Invisible Empire* havia um tema que trabalhamos e todos os exercícios realizados nos ensaios visavam esse tema, no espetáculo *Oco* isso não acontecia. Havia uma investigação com caminhos muito claros, mas não havia um tema. Havia pessoas, havia musicalidade nos corpos e nas vozes que se exprimem através de vogais. Respirações que dilatavam as caixas ressoadoras das intérpretes, vibrações que despertavam o sistema nervoso entérico, sonoridades que comunicavam algo vindo do interior do performer.

No espetáculo *Oco*, sabia que havia “ondas sonoras primitivas” que saiam do performer, jogavam com o espaço e com as suas características acústicas, permitindo desta forma um aglutinar de atores e público. Foram essas ambiências sonoras e emotivas que deram a curva dramatúrgica ao espetáculo.

Assim, concluo esta dissertação afirmando que o que foi dito, mostrado e produzido, serviu para melhor compreender a importância da ligação da voz com o corpo, de como a respiração pode ser uma base importante de encontro com o corpo. Entender um corpo musical primitivo que se manifesta performativamente numa plurisemântica de sentidos. Um “CorpoVoz” que se junta num processo simbiótico para se codificar num medium que é a performance, temas e inquietações internas.



## Bibliografia

- Almeida, Ana Paula. *O Universo dos Sons nas Artes Plásticas*, Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- Bergson, Henri. *O Riso*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Bonenfant, Yvon. "Queer Listening to Queer Vocal Timbres", *Performance Research*, 2010, vol.15, N.3, pp.74-81.
- Boston, Jane e Cook, Rena. *The Art of Breath in Vocal and Holistic Practice*, Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2009.
- Brejon, Benjamin e Neto, Manuel João. *Sonores - Sound/Space/Signal*, Porto: Edições Soopa, 2012.
- Cage, John. *Silence*, Londres: Marion Boyars Publishers Ltd, 2009.
- Callery, Dymphna. *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*, Nick Hern Books Limited, 2001.
- Carvalho, Régio Paniago. *Acústica Arquitetónica*, Brasília : Edições Thesaurus, 2010.
- Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Damásio, António. *The Feeling of What Happens*, USA: First Harvest Edition, 2000.
- Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 2009.
- Eco, Umberto. *Obra Aberta*, Brasil: Editora S.A., 1991
- Enciclopédia Luso-Brasileira De Cultura*, Lisboa: Edições Verbo, 1983.
- Hall, Edward T. *A Dimensão Oculta*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1986.
- Jankélévitch, Vladimir. *Music and the Ineffable*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- Jordania, Joseph. *Who Asked The First Question? – The origins of human choral singing, intelligence, language and Speech*, Georgia: Logos, 2006.
- LaBelle, B. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, Nova Iorque: Continuum, 2006.
- Koyré, Alexandre, *Galileu e Platão e do "mais ou menos" ao Universo da Precisão*. Lisboa: Gradiva, 1986.
- Koyré, Alexandre, *Do mundo fechado ao universo infinito*, Lisboa: Gradiva, 1987.
- Linklater, Kristin. *Freeing the natural voice*, USA: Drama Publishers, 1976.
- Lopes, Filipe "One Hearing, Two Ears, Many Listenings", The 1<sup>st</sup> International Deep Listening Conference, Troy (NY), 12-13 Julho 2013.
- Manheim, Carol J. *The Myofascial Release Manual*, USA: Slack Incorporated, 2008.



Marranca, Bonnie. "The Music of John Cage" *A Journal of Performance and Art*, 2012, vol.25, N.3, pp.28-34.

Oddey, Alison. *Devising Theatre a practical and theoretical handbook*, London: Routledge, 1994.

Olwage, Grant. "The class and colour of tone: an essay on the social history of vocal timbre", *Ethnomusicology Forum*, 2004, vol.13, N.2, pp.203-226.

Ribeiro, António Pinto. *Corpo a Corpo – Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

Soares, Pedro António. "A direção de cena, um cargo de subtileza artística", *European Review of artistic studies*, 2011, vol.2, N.3, pp.15-24.

Steiner, George. *A Ideia de Europa*, Lisboa: Gradiva – Publicações, Lda, 2004.

Steiner, George. *A Poesia do Pensamento*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2011.

Theatre of voices / Paul Hillier. *Karlheinz Stockhausen: Stimmung (Copenhagen Version)* [booklet de CD audio], Harmonia Mundi, 2007

Zumthor, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*, Brasil: Cosacnaify, 2007.

### **Webgrafia:**

*Aberdeen Voice* (2013), "#Unravel And Company Of Wolves...", 22/04/2013, disponível online <http://aberdeenvoice.com/2013/04/unravel-and-company-of-wolves-thurs-25-april-at-the-barn/> (acedido em 20/8/213).

Company of wolves (2013), "Weaving together...", disponível online <http://www.companyofwolves.org.uk/> (acedido em 20/8/213).

*The Guardian*, "Theatre of Voices", Friday 20 January 2006 disponível online <http://www.theguardian.com/music/2006/jan/20/classicalmusicandopera1> (acedido em 20/8/213).